LAS FORMAS PIANÍSTICAS

BIBLIOTECA VILLAR

MÚSICA :: HISTORIA :: CRÍTICA :: ESTÉTICA :: DIDÁCTICA

Las Formas Pianísticas

ORÍGENES Y TRANSFORMACIONES
DE LAS FORMAS INSTRUMENTALES, ESTUDIADAS
EN LOS INSTRUMENTOS DE TECLADO MODERNO

POR

FELIPE PEDRELL

TOMO PRIMERO

MCMXVIII

MANUEL VILLAR

EDITOR

15, Paz, 15.—VALENCIA.—15, Paz, 15

M. 107 V.

Artes Gráficas.—Espartero, 7, Valencia

ADVERTENCIA PRELIMINAR

Una obra como la presente, destinada a ahondar en una materia tan compleja, tan poco estudiada y peormente popularizada en la enseñanza docente, como lo es la Morfología (formas) de uno de los instrumentos más vulgarizados en las sociedades modernas, el piano, no puede aspirar, ni lo pretende en absoluto, a la originalidad. Lo diré en pocas palabras: aquí están las teorías especiales sobre este tema, tan digno de estudio, de los Riemann, los Gevaert, los Helmholtz, los Nohl, el gran biógrafo de Beethoven, los Prout, los Skuhersky, los Grove, los Mahillon, los Galli y otros y otros tratadistas técnicos, músicos y no músicos de los tiempos presentes, que he utilizado largos años para mis estudios particulares, porque tenía, además, la obligación de asimilármelos si quería bien guiar a otros. Entre los tratadistas he mencionado, a sabiendas, a los que son músicos y a los que no lo son. En general, no creo en los tratadistas no músicos, porque en lo antiguo y en lo moderno han entorpecido los vuelos de la libertad artística razonada, poniéndole trabas de todo género, eternizando la larga infancia del arte músico. En estas materias impónese a los unos el tractent fabrilia fabri, *y a los otros, a los que se atreven, y son osados para crear, ya lo he dicho,*

la libertad razonada, no la balumba de reglas, sino las pocas que existen, y son las de sentido común. A éstos me atengo.

De todos aquellos tratadistas mencionados, en especial de los músicos, repito que me he asimilado todo cuanto por la lógica de la observación convenía a la buena dirección autodidáctica de mis estudios, y lo que no cuadraba a las experiencias que acentuaban mi propio estudio, me obligaba a reconstruir lo que estaba mal construído, y solidificar lo que por mal sentido amenazaba venirse abajo.

Tenga presente, pues, el lector, qué es lo que he pretendido hacer al escribir estas páginas. Sumarme, modestamente, añadiendo a las sumas uno más.

* * *

No entra en mi plan hablar en esta Advertencia *de los agentes instrumentales predecesores del piano actual, para quienes fueron escritas las composiciones de música de teclado desde que empezó a ser constante la práctica activa de este género de música. Quiero decir que no he de hablar aquí de dichos agentes organográficos ni de sus sistemas especiales y característicos de resonancia, o sea de espinetas, virginales, clavicordios, ni de monocordios, clavicémbalos y demás predecesores del piano forte de Cristófori, generador inmediato del piano actual. Requiere la historia organográfica de todos estos agentes sonoros tratados especiales, que por abundantes pueden ser utilizados por los estudiosos.*

A los sistemas especiales y característicos de resonancia he aludido anteriormente, y se concibe que me resista a hablar de esta especialidad, que exigiría obra extensa y no de poca importancia en averiguación de si las obras escri-

tas para instrumentos, que facilitaron el advenimiento del piano, han ganado o realmente han perdido ejecutadas en el piano moderno. (Y lo que podría decirse de esta averiguación debería hacerse extensivo a la gráfica expresión misma del arte de leer todas *las composiciones antiguas de teclado, puesta en confrontación con la gráfica expresiva moderna, que ha olvidado, preferido o despreciado tantos y tantos signos de antiguas notaciones).*

Quedarían, todavía, otros y otros puntos que investigar y dilucidar. Éste, por ejemplo. Dice Chrysander (1826-1901)[1] *de las composiciones de música de teclado, que, espiritualmente hablando, «esta música es una improvisación y como tal debe ejecutarse.» Cierto. No se olvide que hasta fines del siglo* XVIII *exigíase de todo músico el ejercicio del arte de la improvisación. Y, dado esto, ¿no promueve a risa al pensar en el trabajo inútil que se han tomado los revisadores de unas y otras obras clásicas? Se sabe que la ejecución general de Bach producía un admirable efecto polifónico, y tanto es así que el biógrafo de Bach, el famoso Spitta, asegura «que hoy día es imposible ejecutar los bajos cifrados de Bach devolviéndoles el carácter de su pristina concepción.» ¿Qué dicen a esto los glosadores?*

Pero digamos algo, para terminar, y principalmente, a aquella parte de artistas a quien va dirigido este escrito, a los pianistas y pianistas concertistas. Si supieran algo de lo que aquí se trata (puede afirmarse, sin exageraciones, que la gran mayoría no lo sabe), quedarían enterados, siquiera por gratitud, de quiénes (en hecho de formas) tra-

1. Dedicó su vida a la glorificación del genio de Hændel. La edición monumental de todas las obras de este autor, consta de ¡100 volúmenes! (1853-1894).

jeron las gallinas, los huevos y... hasta las máquinas de incubar, y, además, caerían en la cuenta, de que ya es hora de reformar los programas de sus conciertos, siempre los mismos por su sosería empalagosa, desprovista de todo conato educativo y cultural, tendiendo sólo a convolar, por la habilidad del oficio y el mecanismo trascendental, lo que es incasable con la música y la esencia de la música. Lo que ellos pensarán:—¿De qué sirven para dar conciertos de bravura, trascendentales de habilidad y resistencia de puños, todos esos embelecos de tiempos del rey que rabió? De nada, precisamente, cuando lo que priva es suprimirlo todo, hasta el sentido común, cuando no hay ni es necesario, ninguna clase de entronque glorioso ni tradición que valga; cuando el arte somos nosotros y sólo nosotros; y no nos importa un bledo que no sepamos de qué limbo provenimos, puesto que nosotros mismos nos bastamos y sobramos para serlo y saberlo todo. Dudo de que en medio de la fatuidad ambiente reinante sirviesen de algo un par o dos docenas de cursos de historias de la música de teclado como los que se dan, no aquí, sino en el Instituto de estudios superiores de tal o cual Universidad, por supuesto, de algún país extranjero, en los cuales cursos tan prestigioso puesto ocupa el arte español.

Mas es deber de patriotismo bien entendido, y de artista sensato, insistir, y aquí vengo nuevamente a eso, a insistir, porque nobleza de propósito y amor, obligan.

GENERALIDADES

La forma es el elemento plasmador de la idea musical, el motivo, el concepto.

El desenvolvimiento entero de la idea, el motivo, el concepto que la forma ha plasmado, y el desarrollo y condición de las distintas ideas melódicas de la futura composición música, se subordinan al principio de unidad ideológica estética.

En toda forma domina, pues, el repetido principio de la unidad en la variedad; variedad en el empleo de los elementos técnicos: unidad de concepto y, en consecuencia, la unidad estética. Es la ley, necesaria y universal, que gobierna toda manifestación de arte bella.

* * *

«Merced a la potencia de la imaginación creatriz, surge de la mente del hombre la idea de una obra de arte: un poema, una estatua, una sinfonía, un cuadro, un edificio: y esta idea tiene, virtualmente, el poder de ser, y se ha concebido, al mismo tiempo, como pensamiento y como forma inseparablemente, íntimamente unidos: no hay pensamiento sin forma, ni forma sin

pensamiento: nacen juntos: quien piensa, habla, quien concibe, es artista, si no en acción, en potencia [1].»

* * *

Así la forma es arte, y sabido es que el arte se dirige a hacer sensible lo que es meramente inteligible, o sea, lo que es una pura concepción del espíritu.

¡Considérese, pues, qué aptitud natural, cuánta fuerza de voluntad dominadora, cuántas experiencias no se necesitan para traducir en palabras, en sonidos, en líneas, en colores, las multiformes fantasmas de la mente inspirada!

* * *

Consideremos ya, musicalmente, unos y otros hechos.

Sobre la palabra o el verso del poeta brota el vago destello de una idea musical, un motivo, una melodía: la recitación declamada eleva los tonos antes borrosos de la palabra que, poco a poco, se convierte en canto, himno, plegaria, loor a Dios, o canto de amor, de guerra, de paz, de alegría, de dolor: de una y otra elaboración de siglos nace la homofonía vocal, originariamente antiestética, ruda, bárbara, impura mezcla de cantos, ruidos estridentes o sordos, de groseros agentes instrumentales, después triunfadores de una idea melódica madre: adviene la polifonía y surge el *motetus,* el madrigal, que se encuadran y afinan en la primitiva *canción danzada* y la *canción cantable;* y de esas dos especies de canción polivocal asoman, apoyados sobre un

1. *Estética de la Música,* A. Galli.

canto dado o sobre temas populares genuinos, a veces demasiado libres, los himnos, las *misas,* los *salmos,* los *responsorios,* etc., de los grandes maestros de la politonía y sus continuadores; y adquieren gran poder estético, las *Laudi* católicas (San Felipe de Neri y su Congregación de Padres del Oratorio) y los *Corales* protestantes (Lutero y sus primeros institutores y colaboradores músicos), que no son más que canciones polifónas: después de esta larga e interminable preparación adviene la música dramática, que empujada, después de la *homofonía* y la *polifonía,* por el periodo tercero del desarrollo del arte, transformado ante la eficacia ineludible de la *armonía,* por el vigoroso impulso de la *monodía* y el *recitativo,* y luego por el *aria* y el *arioso,* grandes invenciones, pero que, desgraciadamente, llevan en sí el germen de futuras corrupciones y perversas tendencias de toda suerte de elementos antiartísticos: de repente empiezan a sonar todas las cuerdas de la gran lira humana, la *balada,* la *canción* a solo artística, el *brindis,* el *coro dramático,* la *cavatina,* el *parlante,* la *canción danzada* y la *danza cantable,* el *duetto,* el *terzetto,* los *concertati:* los elementos son los de la gran *Cantata,* de la *Ópera,* y del gran *Oratorio:* ¿qué importa? La *forma de la Canción,* ampliamente desarrollada, con episodios y variantes, *es el fondo común de todos estos géneros de composición.*

* * *

Las formas primitivas de música *natural intuitiva,* y digo así para distinguirla de la *otra música,* la *música oficial,* la música de los tratadistas y, excepcionalmente, la música de los artistas, se han manifestado: *a)* En la

canción danzada, ritmo antiguo y de movimiento, aliado o no a la palabra: *b)* En la *canción cantable,* ritmo de la palabra aliada al canto, elemento técnico.

Veamos cómo sucedieron estas cosas.

* * *

En la primitiva y ruda *canción danzada,* y su consecuencia evolutiva la *canción cantable,* o en el canto estrófico a una voz, acompañado, propio de los trovadores y troveros, hay que buscar la fuente de las diferentes formas de canciones artísticas (fuente y origen de todas las que, sucesivamente, han de aparecer en diferentes evoluciones de arte), que surgen allá por el 1300 en el suelo italiano septentrional, y de allí la difunden por todas partes, principalmente, en cantos estróficos a una voz acompañados con diversos instrumentos sonoros, más o menos perfeccionados al principio, que forman el ambiente ideal, encuadrándose en sencillísimos *preludios, interludios* y *postludios.*

A este género de documentación pertenece la gran mayoría de piececillas que aparecen doquier desde aquella fecha hasta el 1500. Las canciones homófonas anteriores a esta última fecha son rarísimas, y provienen de una categoría de arte inferior, tales son las danzas populares cantadas que corren a la par del himno religioso, en contrapunto rudimentario simple de nota contra nota, como sus derivaciones evolutivas el *madrigal,* la *balada,* el *rondó,* apelación esta última que recuerda las *rondelas* o *rondeles* y los *cosantes* (unos y otros, cantos a coro) que menciona en la Crónica del Condestable de Castilla, Miguel Lucas de Iranzo, allá por el año de 1461.

* * *

Después del 1500—dice Riemann[1]—que el estilo a *cappella* practicado por Okeghem (1430, cerca del 1495), fué adoptado en la música religiosa por los cancionistas profanos. Aparecen entonces las formas nuevas del madrigal a *cappella* de Willaert 1480 ó 1490-1462), y las francesas de Jannequin (¿1460?-1521), aquéllas de carácter grave y serio, éstas basadas sobre frases galantes o lascivas. Añade el Dr. Riemann, que la canción instrumental italiana actual, es una imitación de esa canción a *cappella* francesa. A la inversa de ésta, la canción francesa actual, como la *canzonetta* italiana, ordinariamente para una sola voz (con acompañamiento instrumental), su carácter acusa, sin embargo, una persistencia señalada, y el mismo ritmo corresponde al espíritu de la nación que no se confunde, ciertamente, con la *romanza* dulzona y sentimental acostumbrada.

* * *

Autocratizada la forma de la *canción* y depurada finamente, ha pasado, casi en nuestros días, después de las grandes adivinaciones de Beethoven, Weber, Schubert, y luego, de Schumann y Hugo Wolf al dominio del gran arte, tomando el nombre de *lied,* adoptado del alemán, o simplemente el de *melodía.*

Ya se ha dicho, pues, que la primitiva *canción danzada* (que evoluciona en *la canción cantable),* es el origen

1. *Léxico,* Hugo Riemann.

morfológico de todas las formas que han aparecido en el siglo XVII. Todas provienen de un mismo fondo de origen y forma.

* * *

No es otro el principio de la música instrumental. Dejando aparte las primeras tentativas que nos ofrece principalmente la antiquísima música de teclado, los *Ricercari*, las *Recercadas*, que decían nuestros *clavicordistas*, las *Toccate* (los *Tientos*, que decían, asimismo, nuestros lejanos predecesores), podemos mencionar, desde luego, las siguientes variedades del género, empezando por las danzas arcaicas: la *Gallarda*, la *Parana*, la *Chacona*, la *Corranda*, la *Garota*, el *Minué*, la *Giga*, el *Pasacalle*, el *Paspié*, el *Pasomedio*, la *Zarabanda*, el *Rigodón*, la *Bourrée*, el *Branle*, la *Volta* (vueltas), la *Loure*, la *Alta*, la *Baja*, etc. Y al lado de esas danzas arcaicas no dejemos de mencionar las modernas: el *Bolero*, el *Fandango*, las *Seguidillas*, las *Malagueñas* y *Granadinas*, la *Mazurka*, la *Polka*, el *Valzer*, la *Cachucha*, la *Tarantella*, el *Saltarello*, etc.

El mismo principio de unidad en la variedad rige en el *Nocturno*, en la *Fantasía*, en el *Impromptu*, en el *Capricho*, en la *Introducción*, en el *Preludio*, en el *Interludio* y *Postludio*, en el *Tiento*, la *Marcha*, el *Largo*, el *Alegro*, el *Cantabile*, el *Presto* (entendidos estos vocablos substantivamente), el *Scherzo*, el *Rondó*, etc., composiciones que forman la morfología especial de formas de la música clásica, la cual comprende la *Partita*, la *Suite*, el *Concierto*, la *Sinfonía*, la *Ouverture*, la *Sinfonía*, la *Sonata*, el *Dúo*, el *Trío*, *Cuarteto*, *Quinteto*, *Sexteto*, y demás variedades de la *música de cámara* y *sinfónica*.

* * *

La forma no es solamente el lazo de unión de unidad en la variedad, sino que se cimenta en un principio antagónico producido por los contrastes tonales, rítmicos, fraseológicos, o los de carácter expresivo que pertenecen al *ethos,* conforme a la antigua clasificación.

El ambiente estético de contrastes, que se aplicaba ayer a un solo *tiempo,* conforme al procedimiento de las obras clásicas, se extiende hoy a toda una obra, a una ópera, a un oratorio, a un gran poema.

* * *

Pero ya es tiempo de volver al principio germinador de toda forma, al *motivo,* al inciso melódico susceptible de artístico desdoblamiento. Del *motivo,* como ya sabemos, ha nacido aquella primera forma, hija espontánea del sentimiento humano, *la canción,* que, como afirma Galli, «tiene el carácter proteiforme de las metamorfosis del alma en sus infinitas conmociones.» Emplea a veces un solo período. Adquiere desconocida potencia cuando constituyen su peroración, más o menos breve, por lo menos dos períodos diversos, modulados, y a la vez homogéneos entre sí, que terminan con la reaparición del primero más determinado, más determinada dicha peroración temática cuando acentúa la finalidad una *coda.*

Esta sencillísima ampliación del tema no podía satisfacer, de ningún modo, al músico de los tiempos primitivos. No podía intentar discursos musicales de cierta extensión: los medios le faltaban. Su estro enardecido le ayudó a crear nuevas imágenes melódicas; variando los

temas que creaba, y formando un todo de unidad variada, conseguía producir por este sencillísimo procedimiento, cosas tanto más extensas cuantas más imágenes melódicas sugería a su mente el propio tema variado. Y así pudo decir más tarde el historiador, que el principio de variar un tema ha sido una especie de palanca de Arquímedes que ha levantado mundos de ideas. De aquel principio de variar un tema, pasando por las áridas *diminuzioni* de los seiscentistas, guiados por la inventiva de un excepcional maestro español, ciego de nacimiento, que tanta grandilocuencia *vió* y produjo: de aquellas *Differencias* (variaciones) creadas, sobre elementos de la canción popular, por el organista y clavicordista de cámara de Carlos V y después de Felipe II, que se llama Antonio de Cabezón, glorioso nombre esparcido, al fin, por toda Europa: de aquel *arte de variar un tema* proceden los reflorecimientos sonoros que inventaron la fantasía de un Haydn, de un Mozart, de un Beethoven, sin olvidar, empero, a aquellos colosos que se llaman Bach y Hændel, inspiradores de todos los modernos que tienen un nombre glorioso en la historia de la Música. De manera concisamente sintetizada podría escribirse la historia de la variación, empleando tres únicos nombres: Cabezón: *Differencias* sobre el *Canto del Caballero;* Beethoven: *Variaciones trascendentales de la Sonata* op. 111: Straus: ¿me atreveré a colocar seriamente, aquí, la parodia musical cervantesca *Quijote,* amasijo de desaforadas variaciones del citado autor?

* * *

El genio de algunos artistas ha creado lo que Wagner ha llamado, justamente, merced a las adivinaciones de

Beethoven, *la apoteosis de la danza*. Después de esta soberana creación, la ligerísima y frívola variación de un día, desapareció para siempre. Bastantes abusos hay que perdonarle consentidos por la ignorancia del público de algunas épocas de decadencia artística: por ejemplo, esa variación o fantasía sobre motivos de una ópera cualquiera, que no se prestaba a variar ni menos a fantasear.

* * *

Podrían terminar aquí estas generalidades, si no nos fuera necesario, puesto que hemos de hablar, prontamente, de la *Suite*, forma de varias danzas reunidas, de las *formas especiales de la danza*.

Insiguiendo lo expuesto claramente en la *Estética de la Música*, por el musicógrafo italiano Amintore Galli, extractaré lo que dice sobre las formas especiales de la danza en general.

Si la canción es producto de la lírica esencialmente subjetiva, en cambio la danza es el principio del ritmo traducido en melodiosa simetría, por tal manera que se encarna en la música acompañante de esa manifestación gaudiosa de la vida. Tal es la danza que, como se comprende, se modela sobre la modalidad objetiva de la acción, la saltación, el gesto, etc. Es tan antigua como el hombre. Le da valor especial la influencia que ejerció, constituyendo distintas formas musicales, vocales e instrumentales.

La danza, como se colige, es una combinación de *pasos* (movimientos), en tanto que la música es una combinación de *notas*.

Sabido es que música y danza aparecían en lo antiguo como gemelas animadas de un único *afflatus*, y se

comprende que canciones y danzas se rigiesen por idénticos tipos rítmicos correspondientes a los *pies* métricos. De modo que si la canción y la danza miden un *espacio* determinado en un *tiempo,* puede determinarse que cada *paso* se parangona con una *nota:* siendo esto así, y como la canción es una música de movimientos sonoros, y la otra una danza de sonidos que produce gestos, acciones y saltación guiados y agitados por la música, cada una de las danzas obedece al elemento soberano rítmico expresado por los dos símbolos numéricos que llamamos *binario* y *ternario.* Tal son esas dos manifestaciones generales y primitivas de arte, *notas* y *pasos* o *pasos* y *notas,* que se espacian en el *tiempo* con figuraciones periódicas, rítmicas por excelencia.

* * *

De la danza, más que de la poesía, surgió el acento —alma de toda música—sin el cual no puede concebirse una forma de música instrumental artística. El acento de la danza comunicóse, además, a las formas de la música vocal, siempre cuando ésta renunció a la melodía del discurso *(sprech—melodie),* emancipándose del ritmo oratorio.

Fueron tales los prestigios que obtuvo la danza, notoriamente durante los siglos XV, XVI y XVII, que las bases rítmicas de los antiguos bailes (casi *toda la música* de aquel tiempo), dejaron huella profunda en la música actual, en especial en la dramática y en la sinfónica. De modo que la calificación de *Apoteosis de la danza* (que tantas diatribas ignaras y de todo género mereció a Wagner), dada a la *Novena Sinfonía,* es un verdadero acierto, tanto históricamente como estéticamente examinado.

* * *

Las danzas, musicalmente consideradas, se distinguen, respectivamente, cada una:

Primero, por el *compás.*

Segundo, por el diseño rítmico.

Se caracterizan, además:

Primero, por asociarse o no al canto con palabras.

Segundo, por ser o no *variadas.*

Tercero, por manifestarse homófona o polifónicamente.

Los compases son:

Primero, Binario, de elementos binarios (Dactílico).

Segundo, Binario, de elementos ternarios (las más numerosas) (o yámbicos; trocaicos=Coreicos).

Tercero, Ternario, de elementos binarios (Jónico).

Cuarto, Ternario, de elementos ternarios (Coreicos)[1].

Quinto, de elementos binarios (un doble binario =Dactílico).

Sexto, Cuaternario de elementos ternarios (un doble ternario=Coreico).

Sus movimientos son:

a) *Lento*
b) *Moderato* } en diversas gradaciones.
c) *Allegro*

Sus diseños presentan los ritmos:

Primero: Tético (al *dar* del compás).

Segundo: Protético y *anacrúsico* (al *alzar).*

Tercero: Acéfalo.

1. La *Giga* de Saint-Säens en el *Henry VIII,* o en el *Scherzo* de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, si el 3/4 se considera una agregación de tres troqueos (tripodia trocaica).

Y, además, estos ritmos según los tipos de *pies:*

a) *Espondeo.*

b) *Dáctilo.*

c) *Troqueo* (Coreo).

d) *Yambo.*

e) *Peonio*[1].

f) *Jónico mayor.*

g) *Jónico menor.*

h) *Logaedo.*

Diremos, por último, que presiden a cada danza compases únicos *(isométricos)* de miembros iguales de dos en dos, o de estrofas iguales *(isostróficas)* de cuatro en cuatro, o de ocho en ocho compases con *ritornelli,* que afirman el principio orgánico esencialmente isócrono, perfectamente simétrico, de donde los constantes paralelismos melódicos que son los distintivos de esta forma de música, y puede decirse de toda otra clase de música compuesta, especialmente, como manifestación placentera, agradable, hilariante, etc.

Advertiremos, por último, que existe una categoría de danzas llamadas anfibológicas, porque sus ritmos pueden ser ternarios o binarios de elementos ternarios.

* * *

Pero llega el momento de clasificar, de una manera precisa, las formas, conforme a la agrupación de los temas.

1. Taleta—un segundo Terpando de la Grecia antigua 665 años antes de Cristo —empleó en su *Gimnopedia*—danza de niños desnudos—y en su *Emmeleya* —danza trágica—los ritmos *Peonio epibate* 5/4 y *Peonio cretense* 5/8. En las danzas modernas sólo aparecen estos compases en el Tango americano, en el *Zortzico vasco,* en la Habanera, etc.

A mi modo de ver, el que mejor presenta esta clasificación es el gran tratadista musicógrafo Riemann.

La extracto a continuación:

1) *Composiciones monotécnicas.*

Déjase entender que habla de las que presentan un solo motivo: bagatelas, aires de danza, o breves composiciones, con intentos imitativos, del género de las *Invenciones de Bach*. Cuando están escritas a dos partes, repetidas, la primera modula (a la dominante, al tono relativo, etc.), y la segunda reconduce a la tonalidad del inicio; cuando están escritas a tres partes, la primera y la tercera giran sobre el tono principal, la del medio en una tonalidad extraña, que forma contraste, pero evitando toda cadencia perfecta en el tono principal. Lo mismo acontece con las fugas que, aunque no ofrezcan estas subdivisiones cuando se alejan del tono principal regresan a él siguiendo la traza del esquema A-B-A. Y lo mismo con el *tema variado,* que tampoco ofrece desarrollos, viéndose constreñido a adoptar, como el mismo tema, la forma A-B-C, de lo cual resulta una especie de *rondó.*

2) *Composiciones cuyo tema principal vuelve repetidas veces, como una especie de estribillo (ritornello).*

Cuyos regresos a la idea principal separan episodios siempre nuevos (coplas, que se diría). Cuando cada regreso al tema principal está en el mismo tono, resulta una especie de encadenamiento, A B^1, A B^2, A B^3 A... en el cual los episodios B forman todos contraste con el tema principal. Tal es el caso de los *Rondós* de Couperin. En cuanto a las *baladas* y a los *rondós* (danzas cantadas) de los siglos XIV y XV, no ofrecen estos episodios, aunque constantes en el texto, porque la música se pasa sin ellos. Cuando el *ritornello* aparece en tonalidades diferentes, volviendo al principal hacia el fin, la forma que

resulta es el *concierto* del siglo XVIII, anterior al de la época de Mozart.

3) *Composiciones a dos o más temas de distinto carácter.*

La forma se elabora aquí como en la clasificación *1)*, por tal modo que el tema característico aparece en el momento en que la frase se presenta en una nueva tonalidad. Cuando no hay repetición, el segundo tema puede formar una especie de intermedio (B) colocándose entre las presentaciones inicial y final del tema principal. Resulta de esto, bajo el punto de vista temático, la forma A-B-A, que es la forma de *lied* en el sentido restringido de la palabra. Cuando hay repeticiones, por lo contrario, el segundo tema antes de la repetición está en el tono de la dominante, en el relativo o en otro análogo; la segunda parte comienza en el tema principal, en tonalidad extraña, pero que tiende a reintegrarse al tono principal en el cual reaparece el segundo tema para terminar en A-B | A^b - B^a, *forma de la primitiva Sonata,* tal como ya aparece en las obras de Corelli. Muchos *rondós* en distintas partes pueden elaborarse de un modo análogo, sea A B A^b C B^a A B^a o bien A B A^b C A^a B^a A, etc. Puede, finalmente, emplearse la forma A-B-A subdividiendo cada una de las tres partes según el principio que acaba de establecerse, sucediendo a veces que tal o cual subdivisión se elide más o menos completamente, como en la gran *forma del lied.*

4) *Composiciones cuya forma es más refinada.*

Resulta esta forma de la noción del desarrollo, es a saber, de la explotación de los motivos constitutivos de las formas anteriores en curso de una parte que contrasta con las que la rodean: A, expone temas; B, los desarrolla; A, vuelta a la exposición de temas. Tal es la *forma*

de la sonata como aparece plenamente desarrollada en las sinfonías de la escuela de Mannheim [1], que presentan la forma de *lied:* 1) Exposiciones de dos temas (el segundo en distinta tonalidad del primero), con repetición; 2) Desarrollo de los motivos sacados de los dos temas que, después de numerosas modulaciones, reconducen al tono principal; 3) Una segunda exposición de los dos temas, ambos en el tono principal. Puede introducirse en el desarrollo un tercer tema, combinado y ampliado a la manera de un *rondó,* etc.

Por medio de consideraciones análogas, las obras en distintos tiempos, movimientos, tonalidades y carácter, pueden revestir *formas cíclicas,* así como la de *formas abstractas,* que presentan en uno o más movimientos, diversos géneros de música, determinada por el empleo de varios instrumentos, estilo de la obra, o bien por el concurso que otras artes aportan al conjunto artístico, que origina gran número de *formas concretas,* imposible de reseñar.

Y con esto, expuesto ya el orden de *Generalidades* que se imponía, así como las relativas a la Danza, y por último, a las que pertenecen a la clasificación y agrupación de los temas músicos, entro de lleno en materia en el estudio de cada forma en particular.

* * *

Cerraré el último párrafo de estas *Generalidades* haciendo constar que, siendo mi tema cuestión precisa de

1. Escuela de una serie de maestros y discípulos que a partir de Juan Stamitz y de F. Javier Richter operan, a mediados del siglo XVIII, una transformación de las más extraordinarias en el estilo musical, que terminaron los grandes genios de Haydn, Mozart y Beethoven y aplicaron al estilo instrumental.

orígenes y transformaciones, indecisos casi siempre aquéllos, máxime tratándose de formas, y éstas evolucionando incesantemente, es imposible acogerme a la cronología para exponer hechos, y unas y otras circumstancias. Esta imposibilidad, sin embargo, no me impide adoptar los medios que estime oportunos para explicar con lógica de exposición una materia tan compleja como la presente. Pero tratándose, al fin y a la postre, como es mi empeño, del desarrollo de la música instrumental pura para instrumentos polipléctricos (espinetas, virginales, clavicordios, clavicémbalos, claves, etc., que van todos a parar en el piano moderno), supliré la cronología por períodos que ordenarán lo que no podía ofrecerme aquélla.

Téngase, pues, presente la clasificación, *no arbitraria* que expongo, y a la cual me atendré, porque me ha de facilitar la explicación lógica de la materia, si consigo encuadrarla en los cinco períodos siguientes:

Primero: Período arcaico o primitivo: *inquiere el músico primitivo la facultad de poder decir musicalmente palabras que formen un discurso, más o menos extenso, en estilo contrapuntístico adecuado, grave y severo.*

Segundo: Período intermediario: *en que la melodía se ve libre de las arguciás técnicas del estilo de imitación y fugado, y sintiéndola expresiva, el compositor se pone en contacto con la monodía popular y el arte dramático musical primitivo, para establecer las bases fundamentales de la forma de la música instrumental: es el período en que ejerció tanta influencia la* Sonata *en sus lineaciones técnicas principales, que serán las mismas del* Concierto, *del* Trío, *del* Cuarteto *y de la* Sinfonía.

Tercero: Período clásico: *Haydn, Mozart, Beethoven,*

desarrollan la facultad latente de la música instrumental: crean nuevos tipos, haciéndola más imitativa de los fenómenos íntimos del hombre; y más bella, de la belleza de todas las grandilocuencias melódicas, armónicas y rítmicas de que es susceptible la música instrumental: es, en suma, el período de la lírica del piano.

Cuarto: Periodo post-clásico: *es la época moderna y contemporánea que prosigue, hasta cierto punto, recorriendo la vía abierta por los clásicos, pero que inquieta siempre, invade nuevas regiones de arte y de ideal. Mendelssohn señala el paso del tercer período al cuarto: en este período aparece Schumann que, no obstante, conserva, todavía, las grandes líneas del arte clásico, si bien la complejidad de su obra tiende al sentimiento de los románticos; más y más lo confirma Bramhs, no dejando de ser libres y sinceras, las líneas de aquel arte; las aspiraciones de Wagner ¿se han realizado todas?*

Quinto: Periodo nacionalista: *a este período pertenece la falange de compositores de música inspirada en el sentimiento de diversas naciones: en ella se agrupan los* folkloristas *modernos.*

ORIGEN Y TRANSFORMACIONES DE LAS FORMAS PIANÍSTICAS

CAPÍTULO I

LAS VARIACIONES

Puesto que vamos a hablar de la *Variación,* del arte de variar un tema, tratemos del tema o motivo, del tema que se ofreció a la mente del primitivo compositor en sus primeras creaciones.

Ya se ha dicho antes que el término de «canción» servía entre los trovadores y troveros, particularmente, para designar la *canción amorosa,* por oposición al *verso,* extrictamente de ocho sílabas, todas las composiciones poéticas de factura más complicada. Las *Canzoni, Canzonette* o *Chansons* de los siglos XIV y XV han salido evidentemente de las antiguas melodías con acompañamiento instrumental improvisado. Andando el tiempo, allá por el siglo XVI, cuando reaparece el antiguo nombre de *madrigal* y designa obras vocales complicadas *a cappella,* en imitaciones, las *Canzoni* o *Canzonette (alla napoletana, Canzone villanesche, Villanelle, Villotte)* presentan, decididamente, un carácter popular y se ponen en música, nota contra nota. *Las Canzoni francesi* de la escuela de Janequin, se diferencian de las canciones madrigalescas en que el texto es a menudo erótico y, decididamente, lascivo.

Expuesto esto, pongámonos en el caso del compositor primitivo que tenía ya a mano el tema de una canción para divagar musicalmente, transformándolo, metamorfoseándolo, pero de manera que fuese siempre reconocible, y con el ejercicio de esta facultad que se otorgaba en su libre albedrío, nacía el arte de variar un tema que prestó, prontamente, a la música la ventaja, que no conocía antes, de poder *decir* cosas un tanto extensas. Desde luego la variación primitiva sólo alteraba un elemento o un número restringido de elementos del tema escogido para variarlo, el ritmo, o la armonía o la misma melodía. Los clavecinistas franceses llamaron a esa facultad de variar un tema, *Doubles,* que son lo que los violinistas ingleses entienden por *Divisions,* y nuestros clavicordistas españoles *Differencias:* en esa práctica técnica dejaban intactos los elementos rítmicos, armónicos o melódicos citados, ciñéndose a *ilustrar,* que diríamos, el tema con adornos incesantemente renovados, con figuraciones cada vez más eficaces, etc.

Para llegar a la variación moderna hay que acercarse a la época de Haydn y Mozart. Los sencillos elementos primitivos se han transformado. El tono pasa del mayor a su homónimo menor o *viceversa;* el compás binario se transforma en ternario o *viceversa;* el movimiento *andantino* en *vivace;* introdúcense motivos nuevos, extraños al tono; aparece un contracanto glosando el tema; aprovecha el autor de la variación la libertad amplia que goza, imponiéndose tan sólo una condición, la de que el oyente tenga noción completa del tema, a pesar de todas sus transformaciones. Tomemos nota, a título de ejemplo, aparte de la única correspondiente a esta parte del texto, entre otros de algunos modelos de temas variados; las variaciones en *fa mayor*, y las de la sonata en *la*

bemol mayor, de Beethoven; las en *si bemol mayor,* de Schubert; las *Variations serieuses,* de Mendelssohn, etc.

Al decir del musicógrafo Riemann, la forma de la antigua variación, bastante libre, es la de las *Suite,* cuyo origen se remonta al siglo XVI. En diversos escritos míos he atribuído la invención de la variación a nuestro Félix Antonio de Cabezón (1510-1566). Van den Borren, en diversos escritos suyos, apoya mi creencia, insistiendo en la influencia capital que ejerció Cabezón en la tendencia de la escuela de los virginalistas ingleses, a partir de los más antiguos cuyas obras coinciden con el viaje de Cabezón a Londres, figurando el nombre del clavicordista y organista de Felipe II, entre el séquito de cortesanos que le acompañaron[1]. El citado Riemann opina que Rossi (1613) fué, quizá, el primero que escribió variaciones, propiamente dichas, de un tema melódico para un grupo de instrumentos.

ILUSTRACIONES CRÍTICAS[2]

Bueno es hacer notar en seguida sobre una de las dos *Differencias* (la del *Canto del Caballero,* tema de un

1. *Vide*, principalmente, las obras del citado Van den Borren, profesor de la Universidad nueva de Bruselas: *Los orígenes de la música de teclado en Inglaterra* (1912); *Los orígenes de la música de teclado en los Países Bajos* (Norte y Sud) *hasta cerca de 1630* (1913).

Vide, además, los textos críticos de mi *Hispaniæ Scholæ Musica Sacra*, referentes a los volúmenes dedicados a las *Obras del organista-clavicordista Félix Antonio de Cabezón*, publicadas por mí.

2. Al pie de cada sección del presente estudio publicaremos, para ilustración del lector, abreviadas críticas, acompañadas de datos bibliográficos, que correspondan a cada uno de los maestros que figuran en ella como compositores de música instrumental pianística.

romance popular cuyo texto literario se ignora) que se insertan en la ejemplificación de música que acompaña al presente texto literario, la característica de la gran mayoría de nuestros compositores nacionales, a partir de los *Villancicos, Cantarcillos,* etc., desde la época de Juan del Enzina hasta nuestros días, que consiste en elegir de la música del pueblo el tema de sus composiciones, característica que no aparece, o aparece muy raramente, en la música de otras naciones. Esta práctica de arte es un *modus* tradicional de la escuela española.

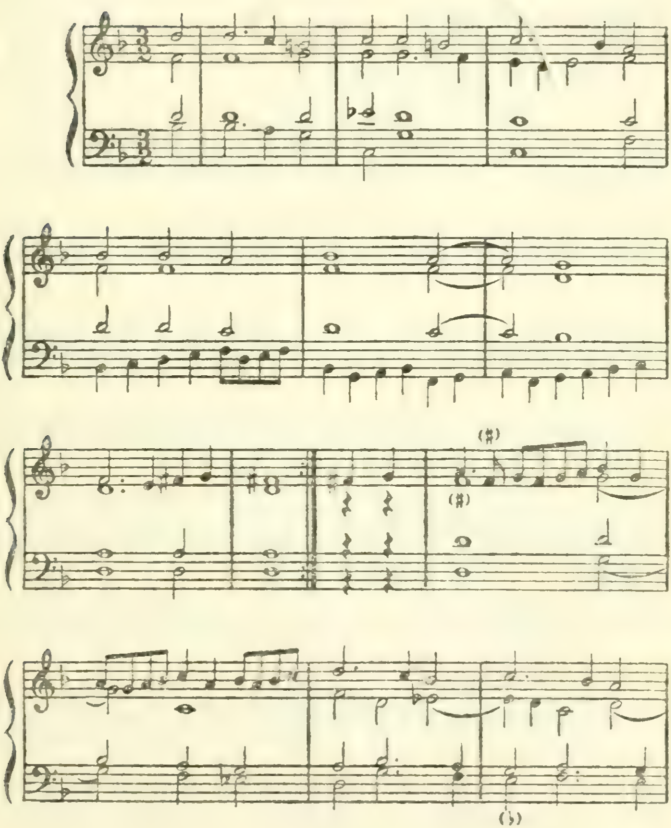
CABEZÓN (FÉLIX ANTONIO), organista clavicordista español, ciego de nacimiento, nació en Castrojeriz, barrio de Matajudíos (Burgos) (30 de Marzo de 1510), murió en Madrid (26 de Mayo de 1566). Fué músico de cámara y capilla de Carlos V y después de Felipe II. Sus obras instrumentales (órgano y clavicordio), fueron coleccionadas y publicadas en cifra española por su hijo y sucesor Hernando (murió el 1.º de Octubre de 1602), con el título *Obras de música para tecla, arpa y violoncelo,* Madrid, Sánchez, 1578. Esta colección contiene ejercicios progresivos a dos y tres voces, una salmodia para principiantes, arreglos de himnos, *tientos*, transcripciones de motetes y canciones a seis voces de Josquín, otros compositores neerlandeses, del mismo Cabezón, de su hermano Juan, de su hijo Hernando, etc. Ritter publicó cinco piezas de Cabezón en *Geschichte des Orgelspiels,* un tiento en cifras y la correspondiente transcripción en *Notenschrift und Notendruch* de Hugo Riemann. El autor del presente estudio ha dedicado cuatro de los ocho volúmenes de *Hispaniæ Schola Musica Sacra* a la transcripción en notación moderna de la reedición, casi completa, de la obra del famoso organista clavicordista.
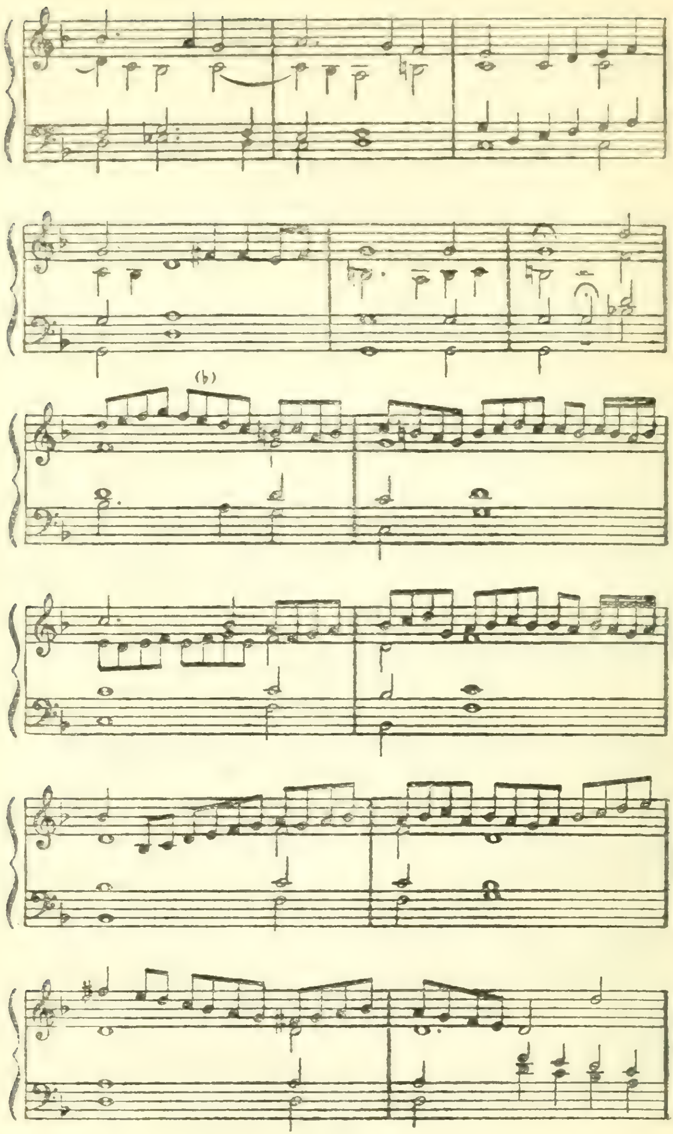
Vide, ahora, en la ejemplificación del número *I*, el modelo artístico primitivo de las *Differencias* de la época de Félix Antonio de Cabezón.

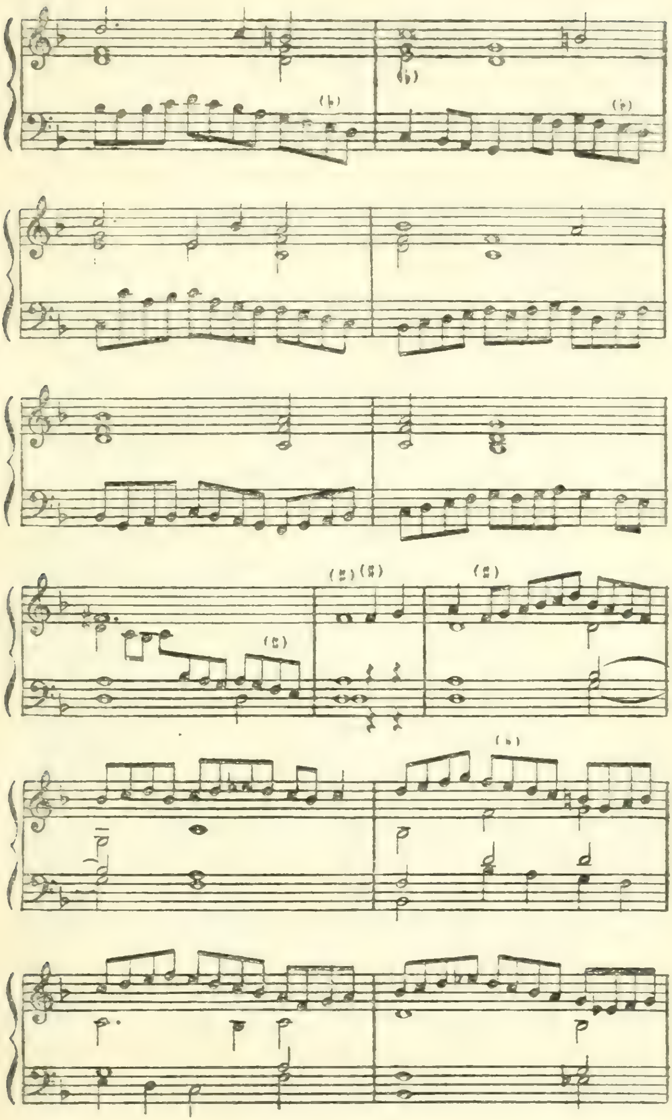
DIFERENCIAS (VARIACIONES)

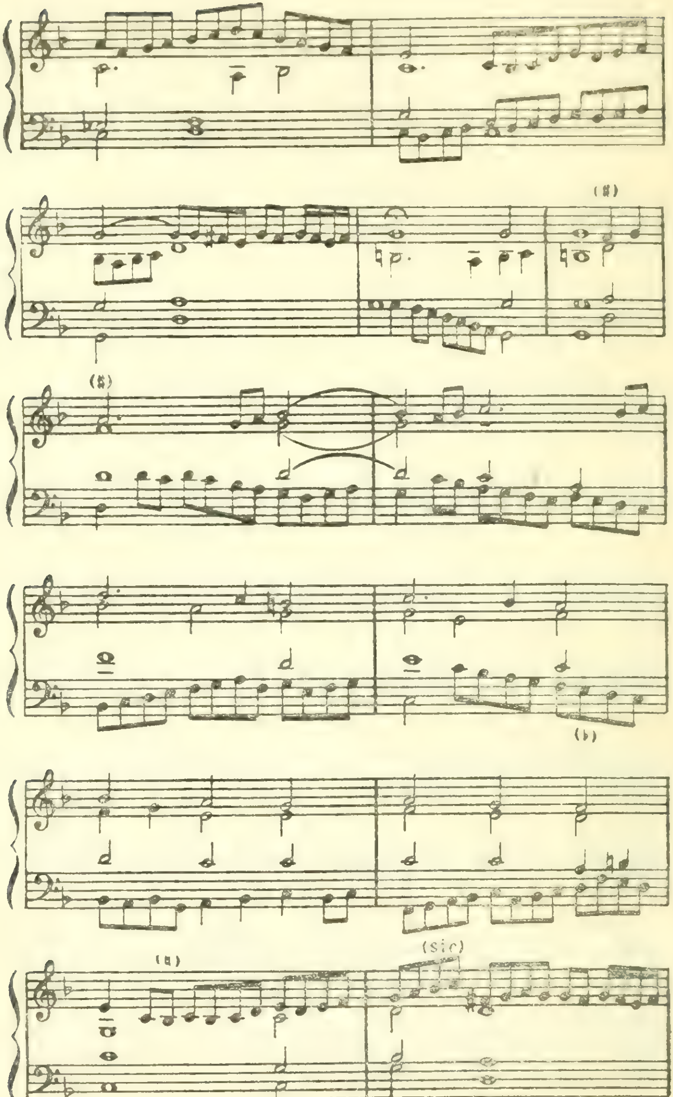
SOBRE LA **GALLARDA MILANESA**

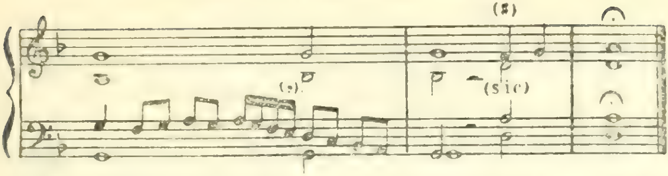
FÉLIX ANTONIO CABEZÓN 1510-1566







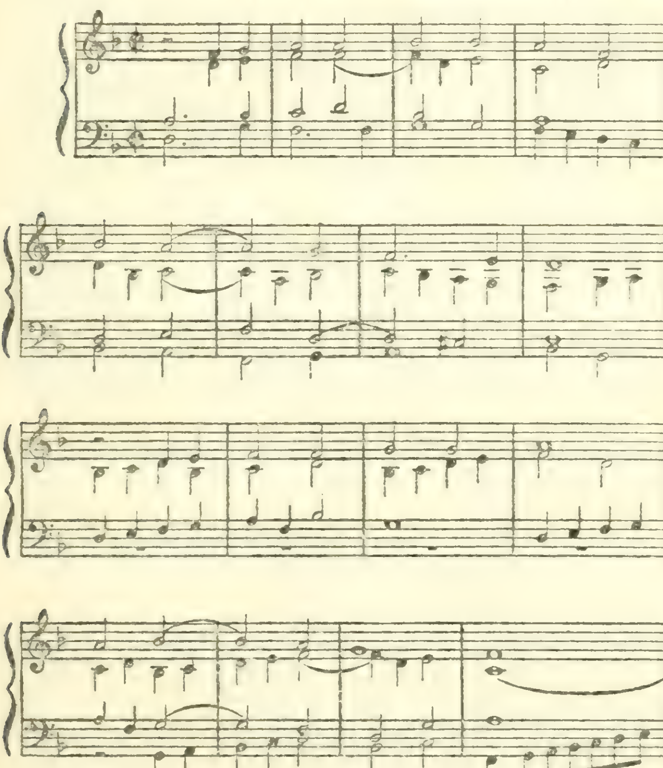

(sic)

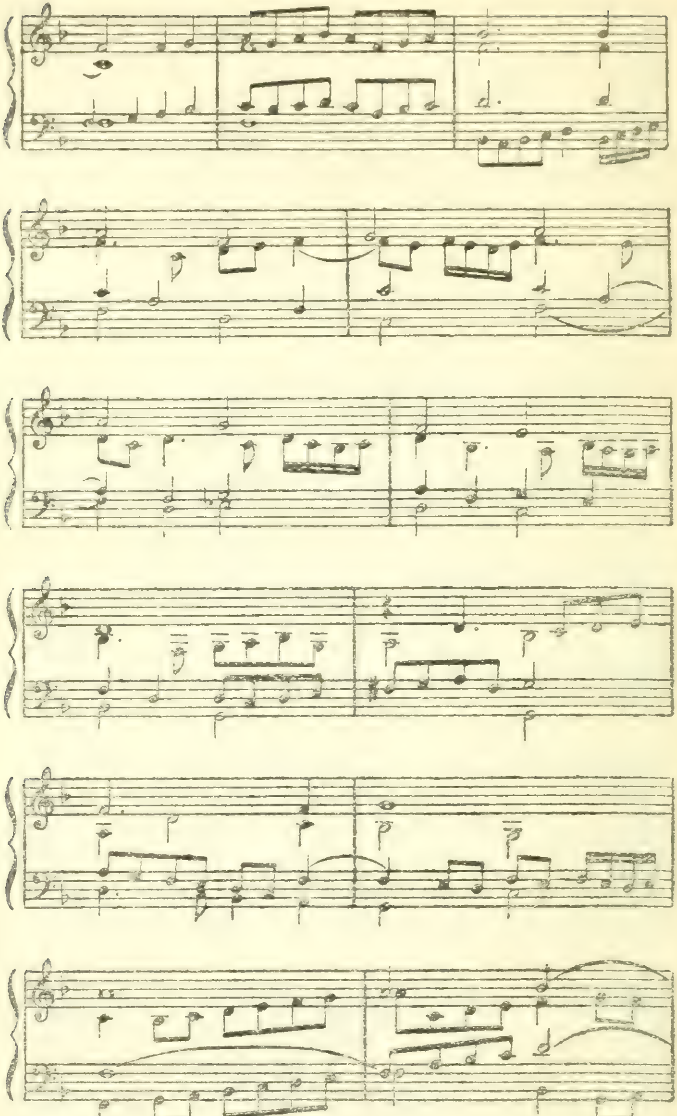


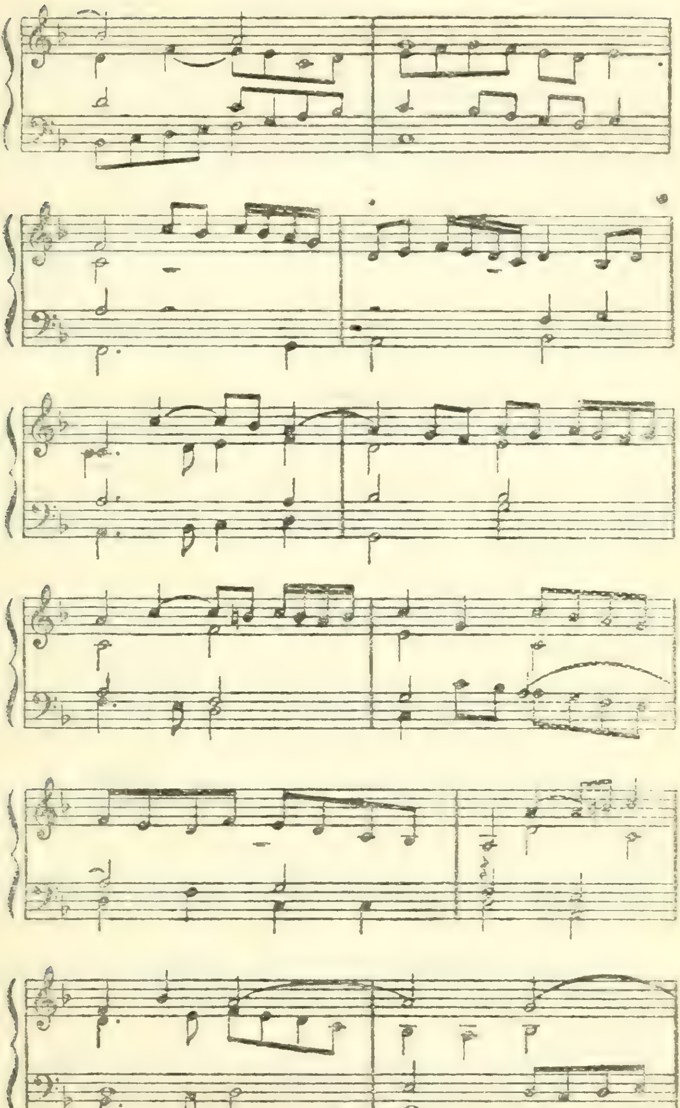
Y a continuación las *Differencias* sobre el *Canto* (canción) *del Caballero* del mismo autor.

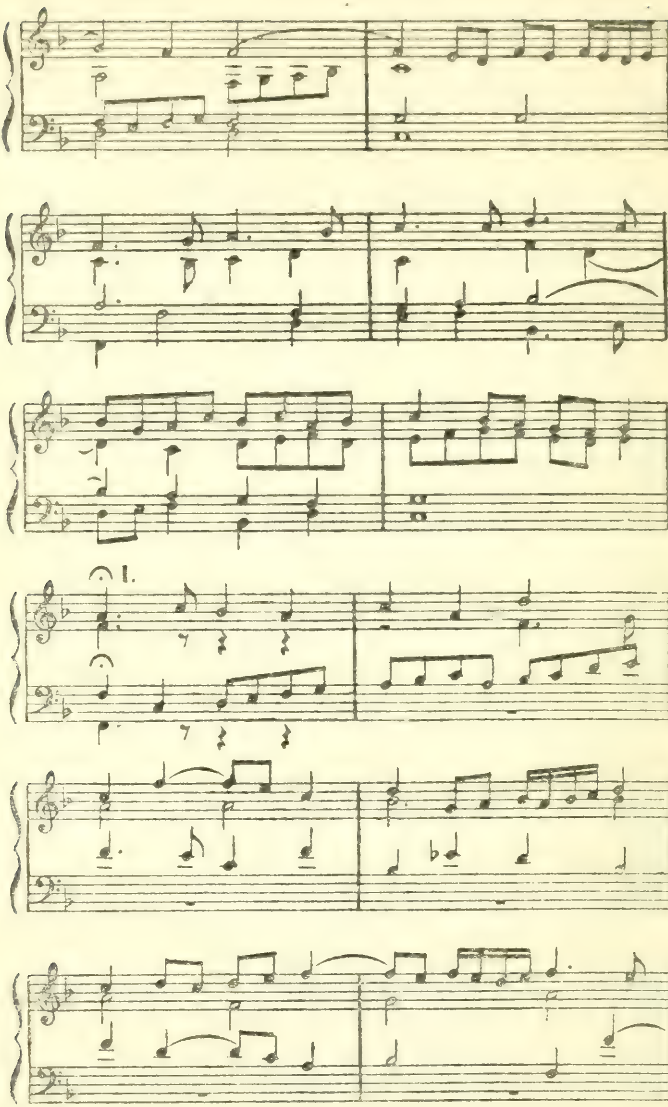
DIFERENCIAS (VARIACIONES) SOBRE EL CANTO (CANCIÓN) DEL CABALLERO
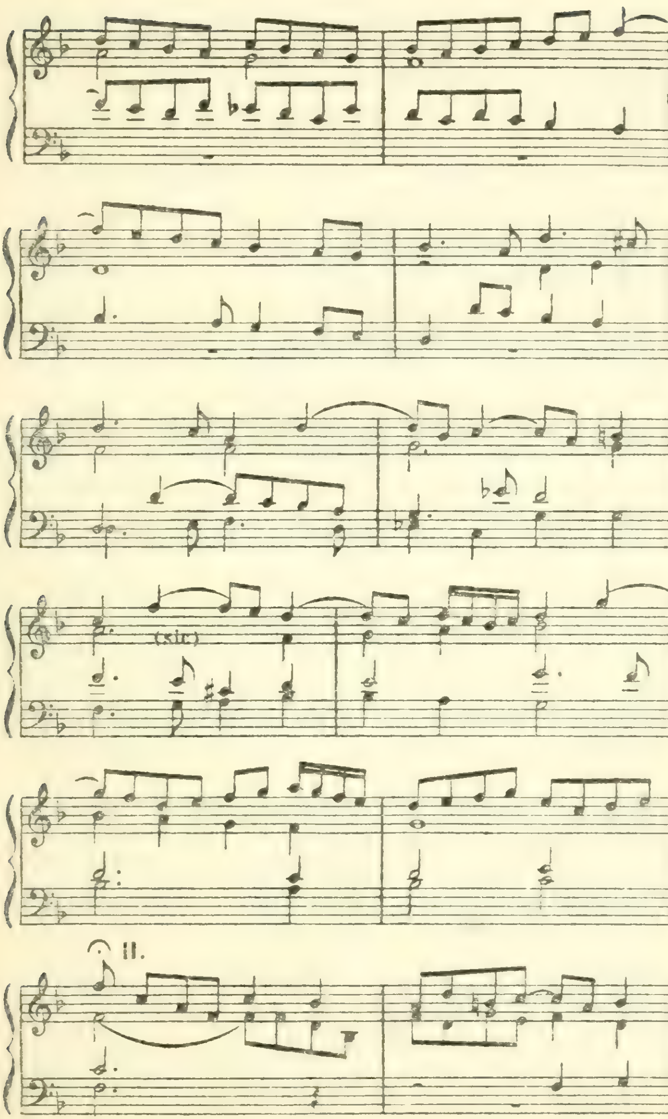
FÉLIX ANTONIO DE CABEZÓN (1510-1566)
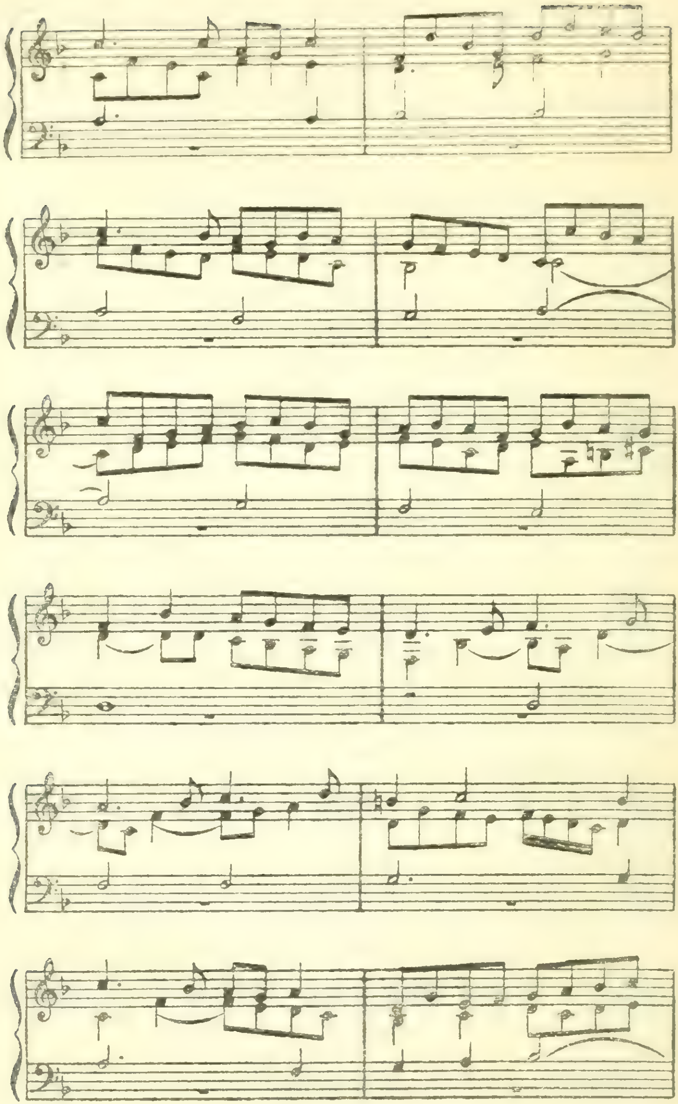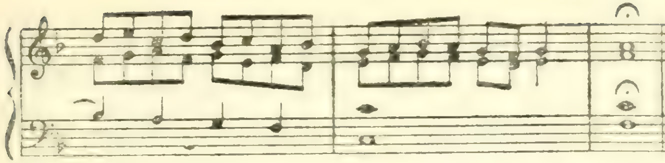







1.


(sic)
II.





Las composiciones *III* y *IV* (de John Bull—*The king'Hunting Jigg (La Giga de la caza del Rey)* y de Orlando Gibbons—*Preludio y Galiardo)* que se insertan bajo los números de orden siguientes, antes indicados, son, a mi modo de juzgar, variaciones que no han recibido, todavía, la amplitud de forma que aparece ya en las de Cabezón (números *I* y *II*). Sea como quiera, la influencia recibida es indudable. Como he dicho, apoya mi creencia, aparte de otros críticos, Van den Borren en su citada obra, dedicada a los virginalistas ingleses.

Bull (John) n. en Sommersetshire en 1563, m. en Amberes el 12 de Marzo de 1628. Educóse en la *Chapel Royal* de la corte. Fué nombrado organista de la catedral de Hereford (1585), luego miembro de la capilla vocal de la corte (1585) y por fin, organista de la propia capilla. Casó en 1607, y tuvo que dimitir su cargo de profesor del *Gresham College* que no admitía individuos casados. Pasó a Bruselas en 1613 como organista del archiduque Albrecht, y en 1617 a la capilla de la catedral de Amberes. Ganó gran renombre como organista y contrapuntista. En el *Virginal book,* de Fitswilliam, en la colección titulada *Parthenia,* en la colección de Pauer, etcétera, se han publicado las obras más preciadas de este autor.

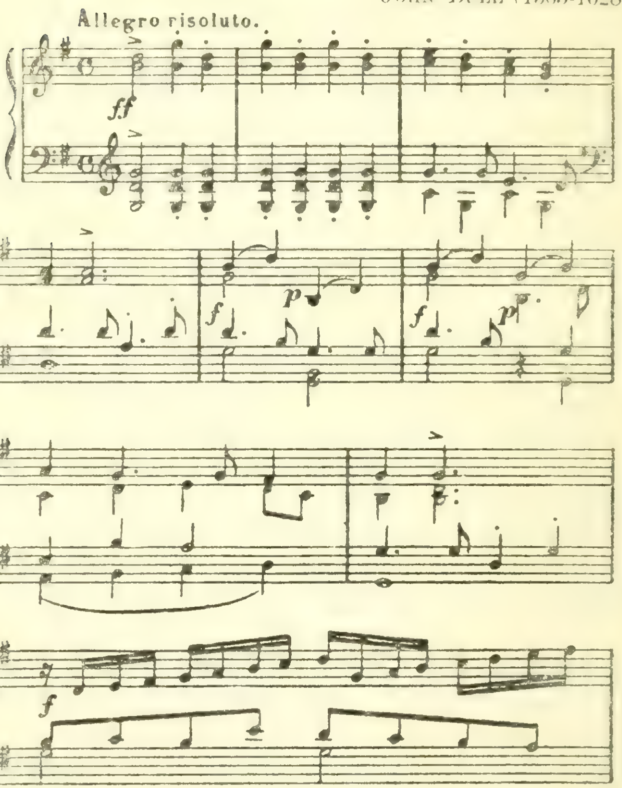
Gibbons (Orlando), uno de los compositores más notables de Inglaterra, n. en Cambridge (1583), murió en Cantorbèry el 5 de Junio de 1625. Fué nombrado en

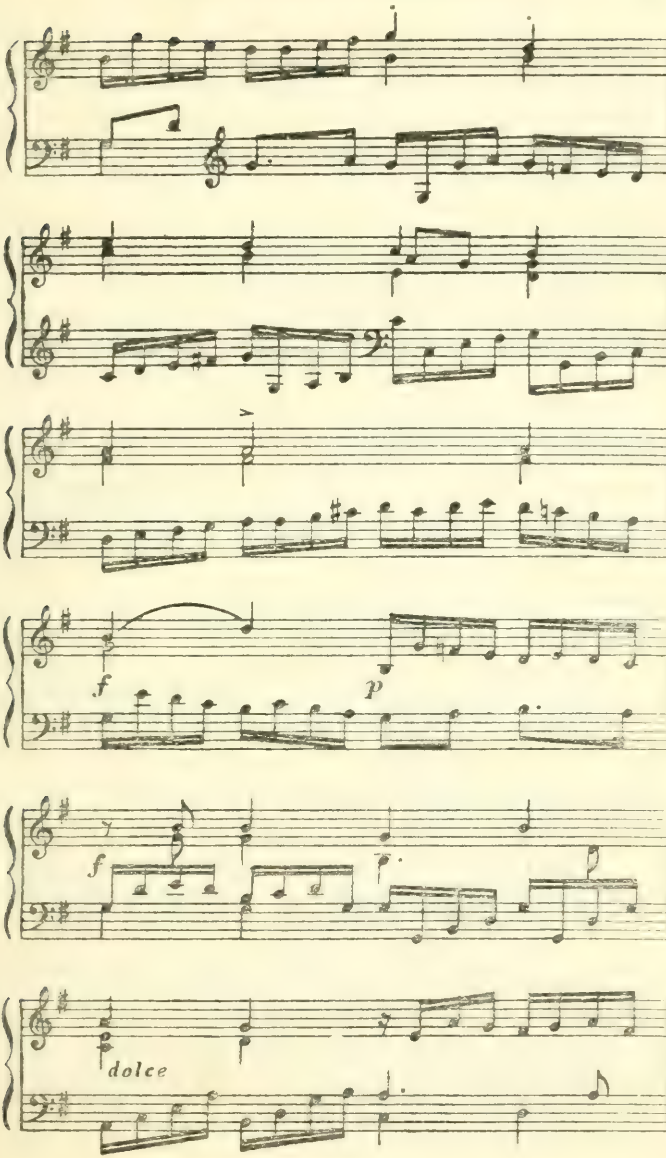
1604 organista de la *Chapel Royal*, bachiller y doctor de música de la Universidad de Oxford (1622), y en 1623 organista de la abadía de Westminster. Murió de la viruela en Cantorbèry. Se han publicado muchas de sus obras en la colección titulada *Parthenia* y en otras colecciones londinenses.

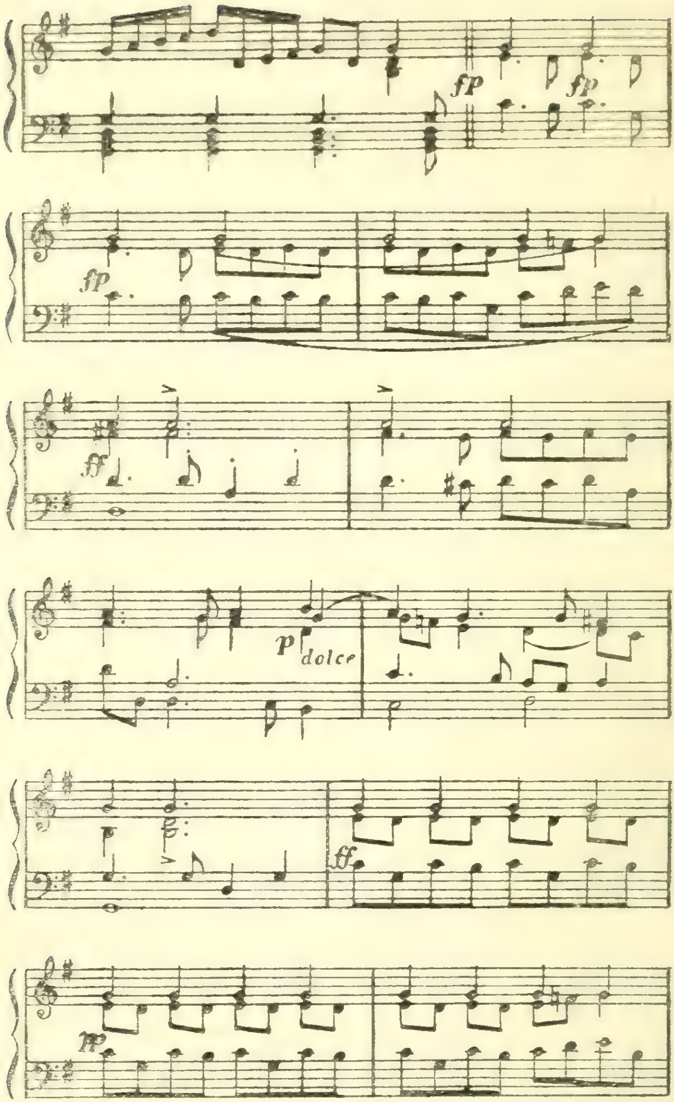
THE KING'S HUNTING JIGG

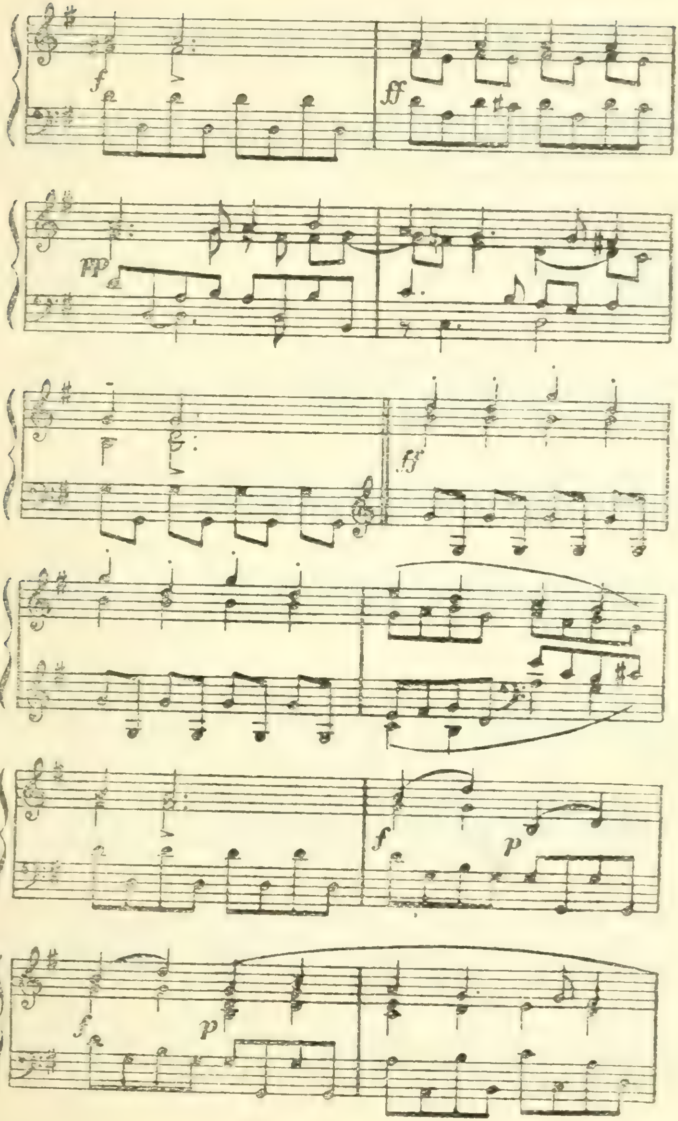
(La Giga de la caza del Rey)

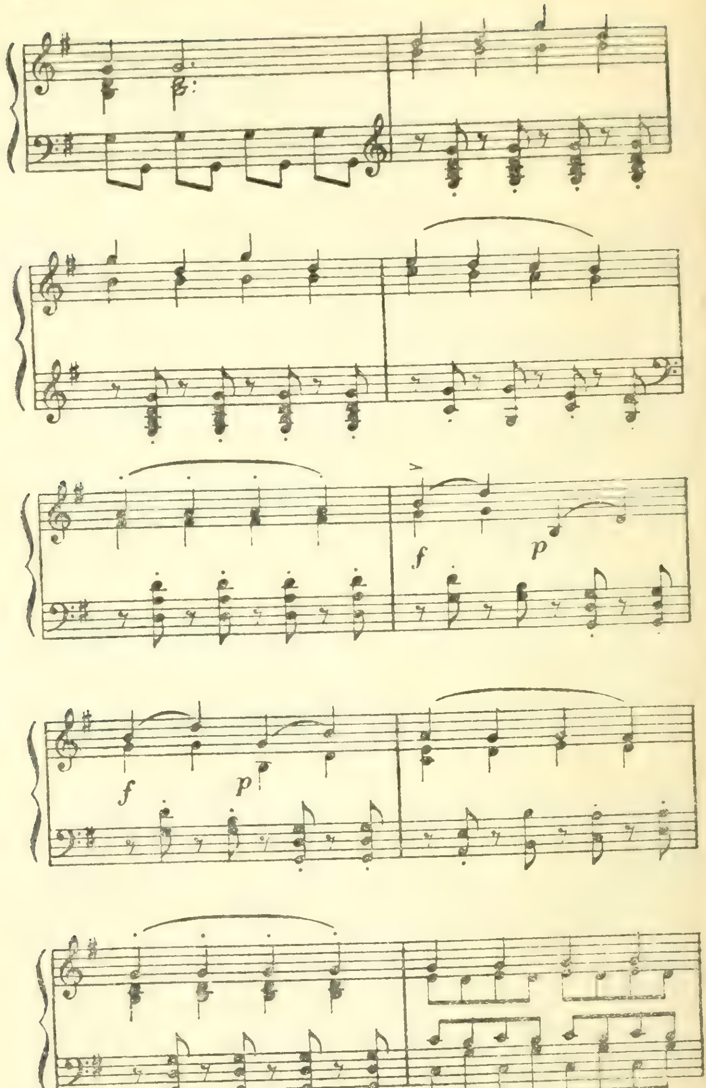
John Bull (1563-1628)
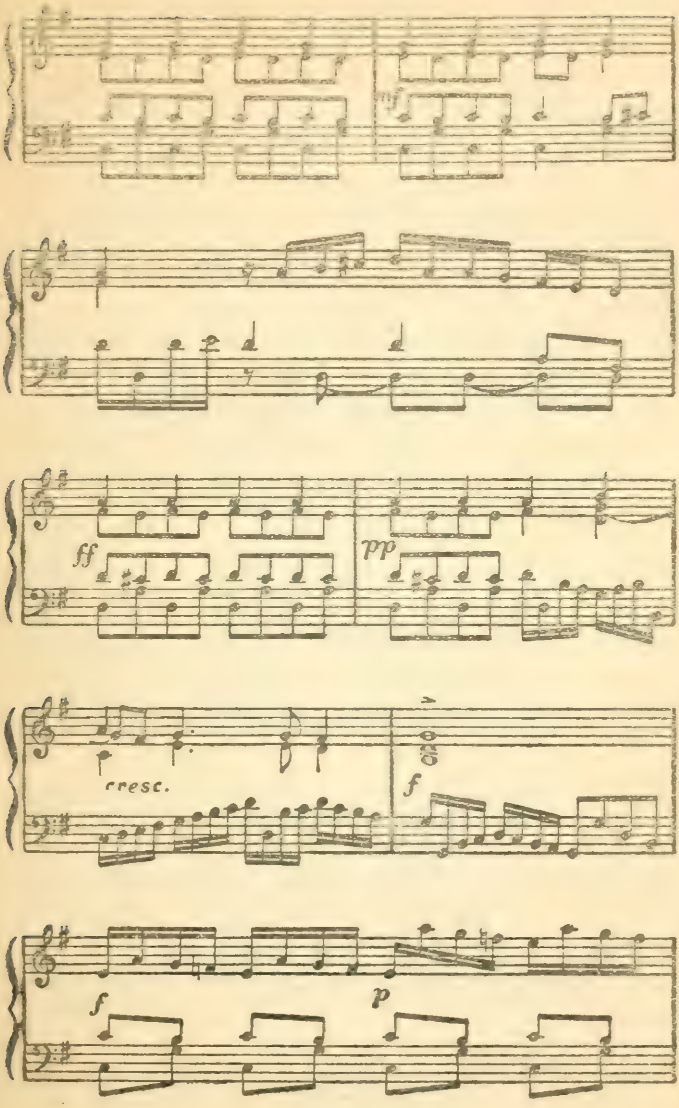


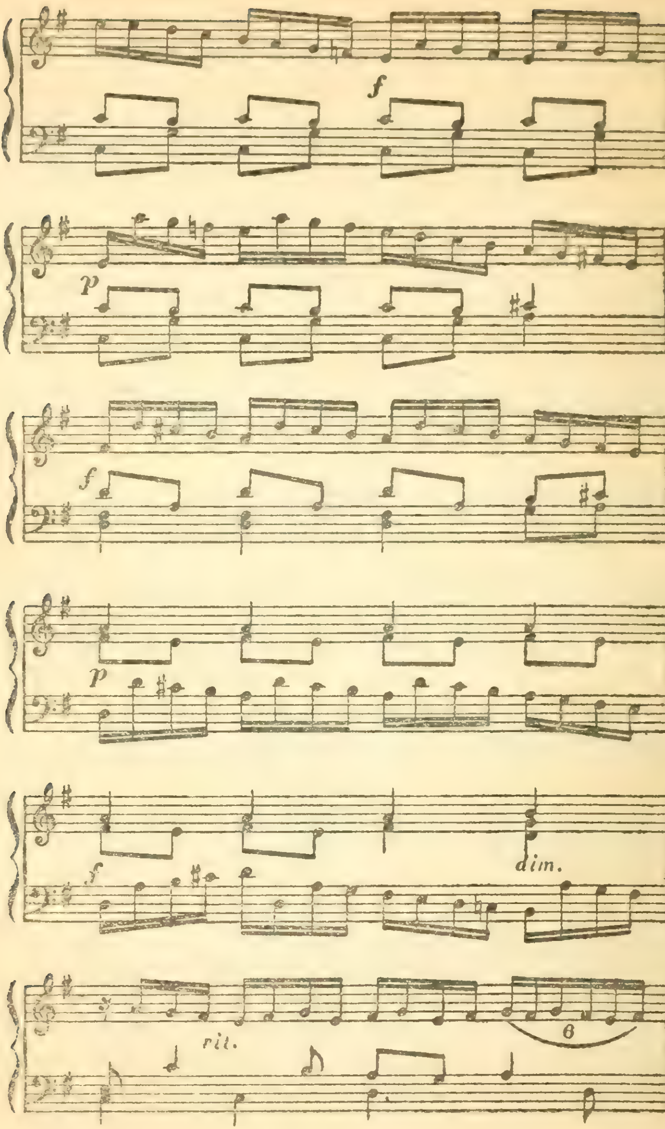

f
p
f
dolce
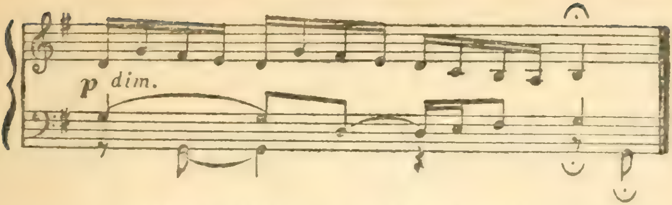

fp
fp
fp
ff
p
dolce
ff
mf


f
ff
pp
ff
f
p
f
p


f
p
f
p


ff
pp
cresc.
f
f
p

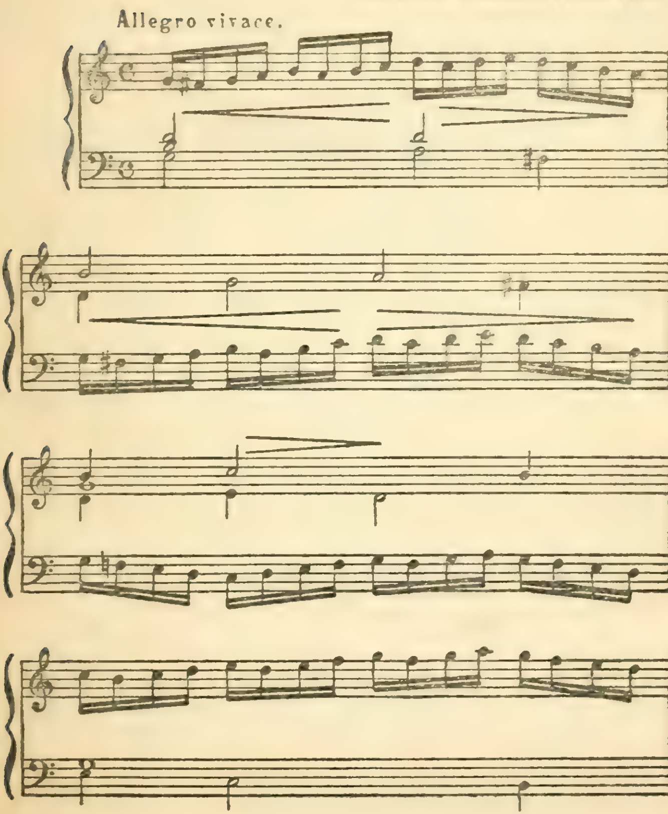

f
p
f
p
f
dim.
rit.
6

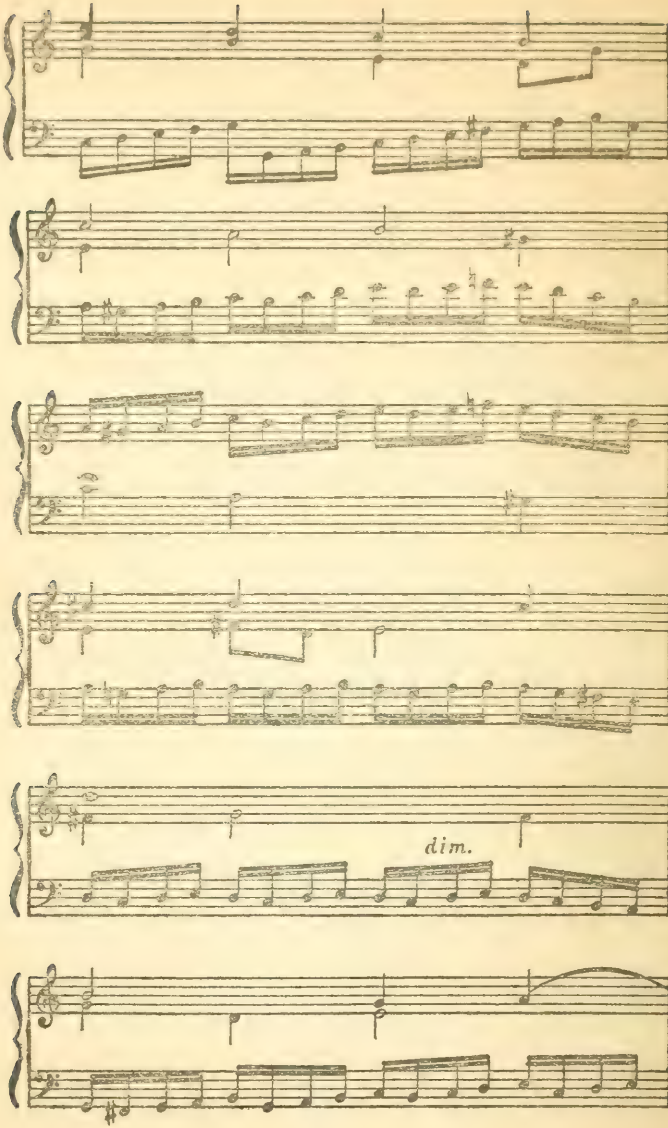


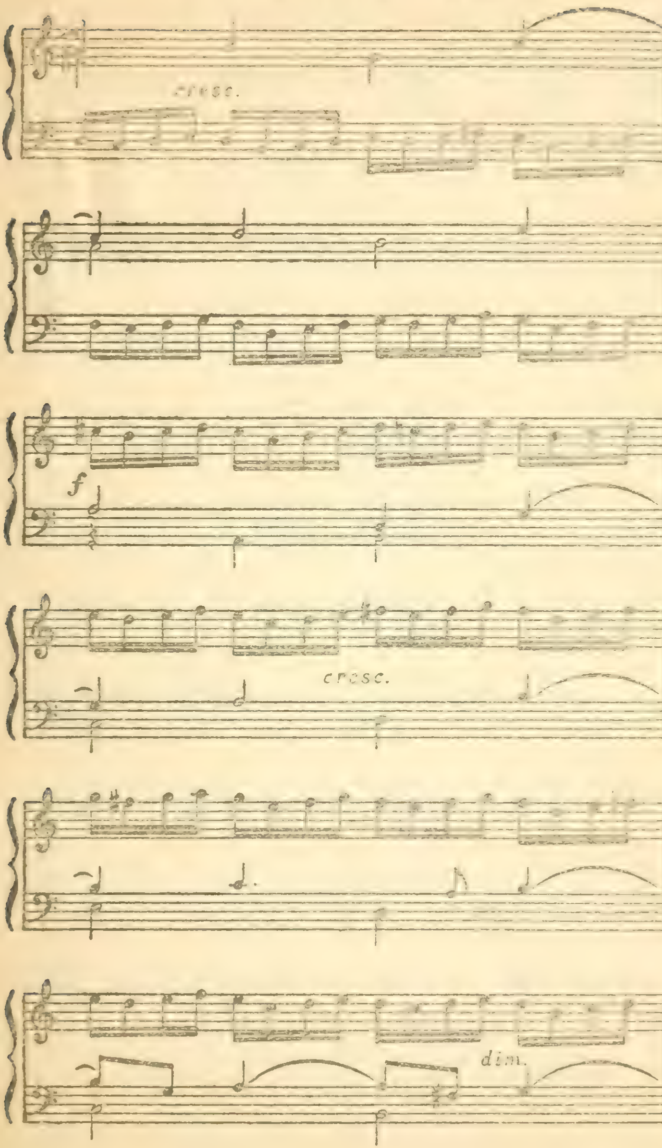
PRELUDIO Y GALIARDO

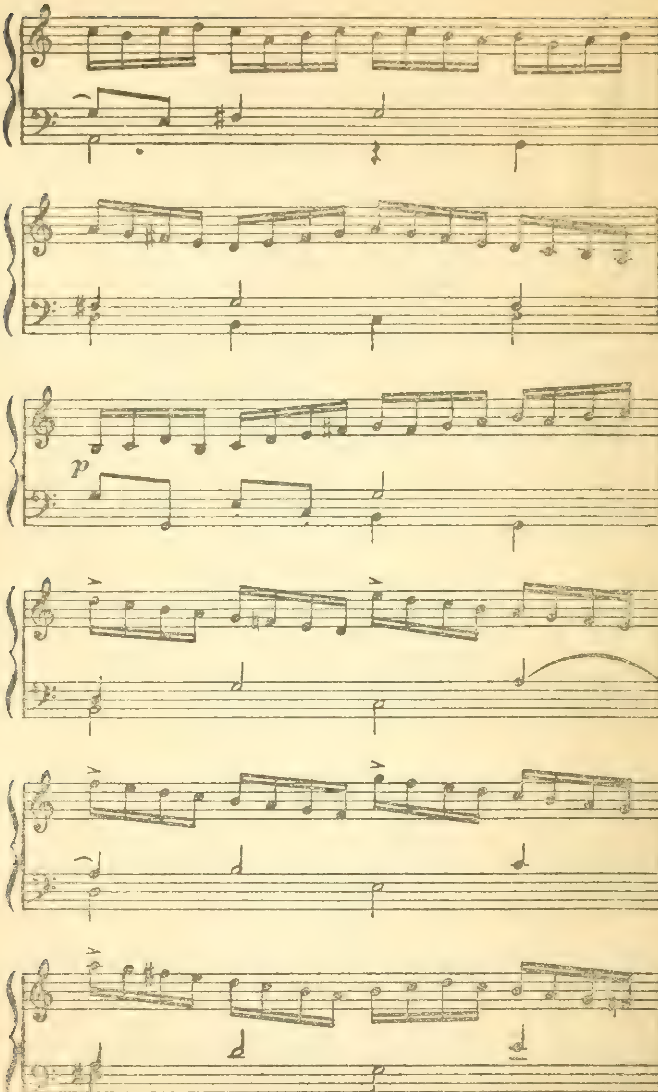
PRELUDIO

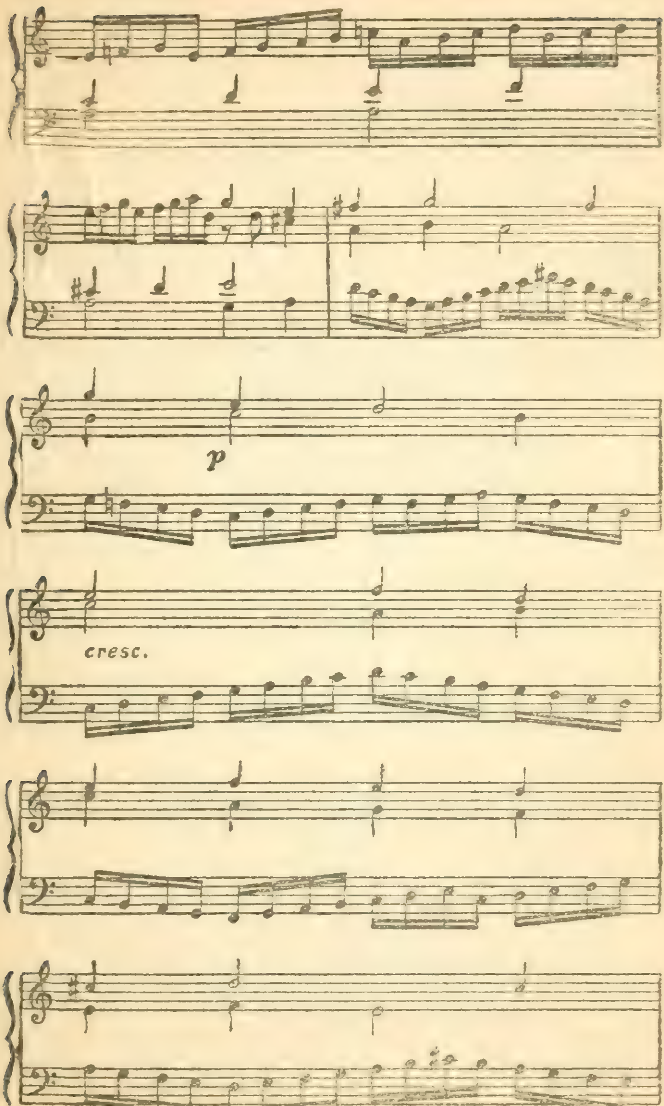
Orlando Gibbons (1583-1625)

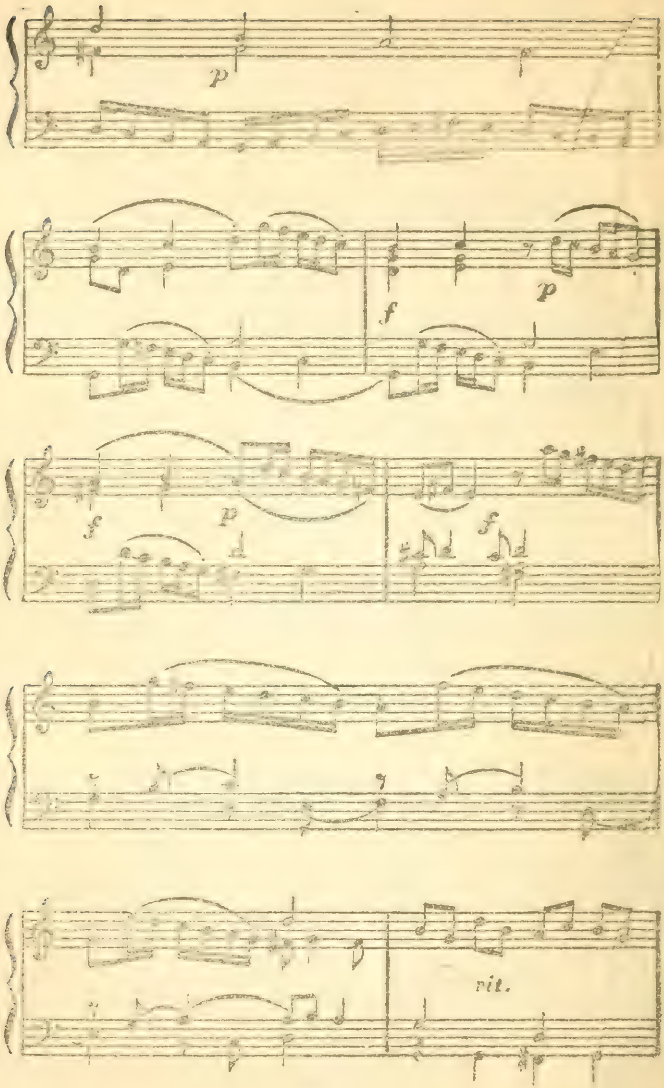


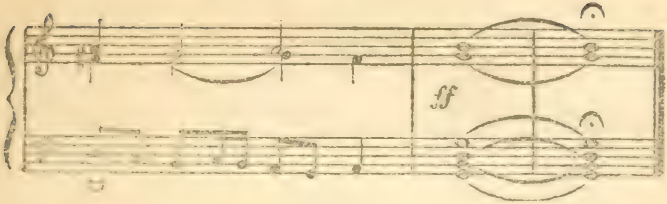

dim.


cresc.
f
cresc.
dim.


p

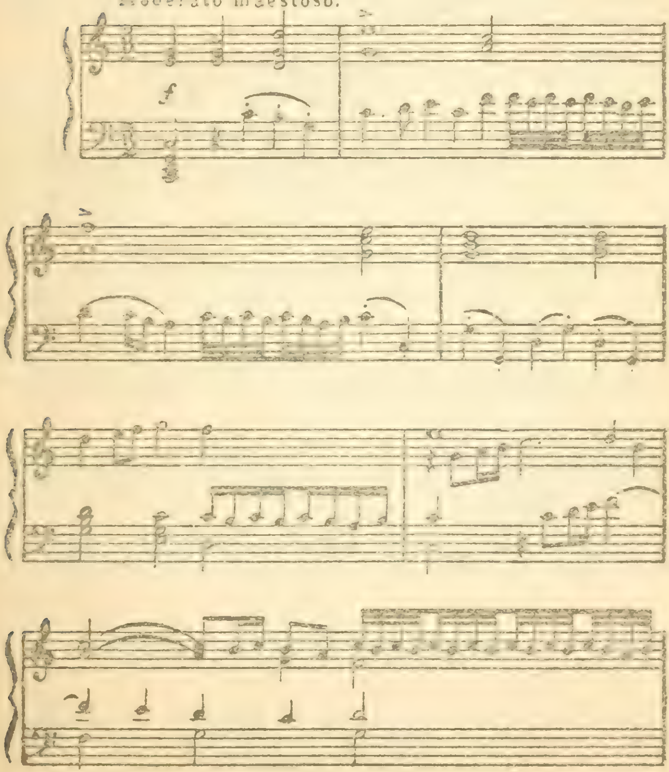

p
cresc.
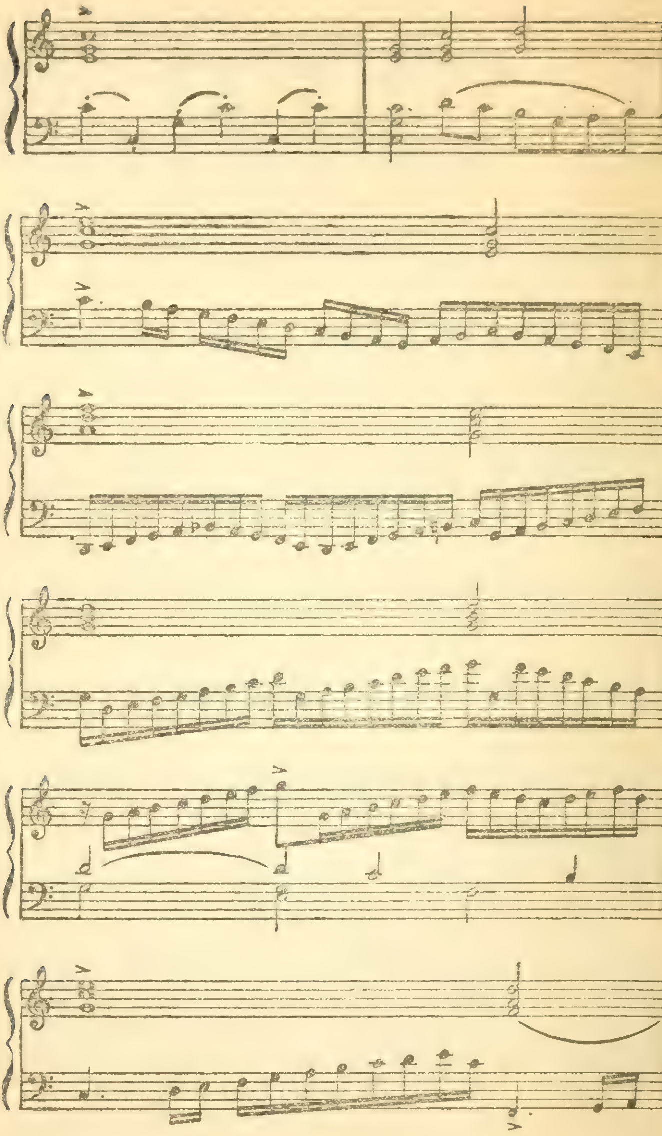

p
f
p
f
p
f
rit.

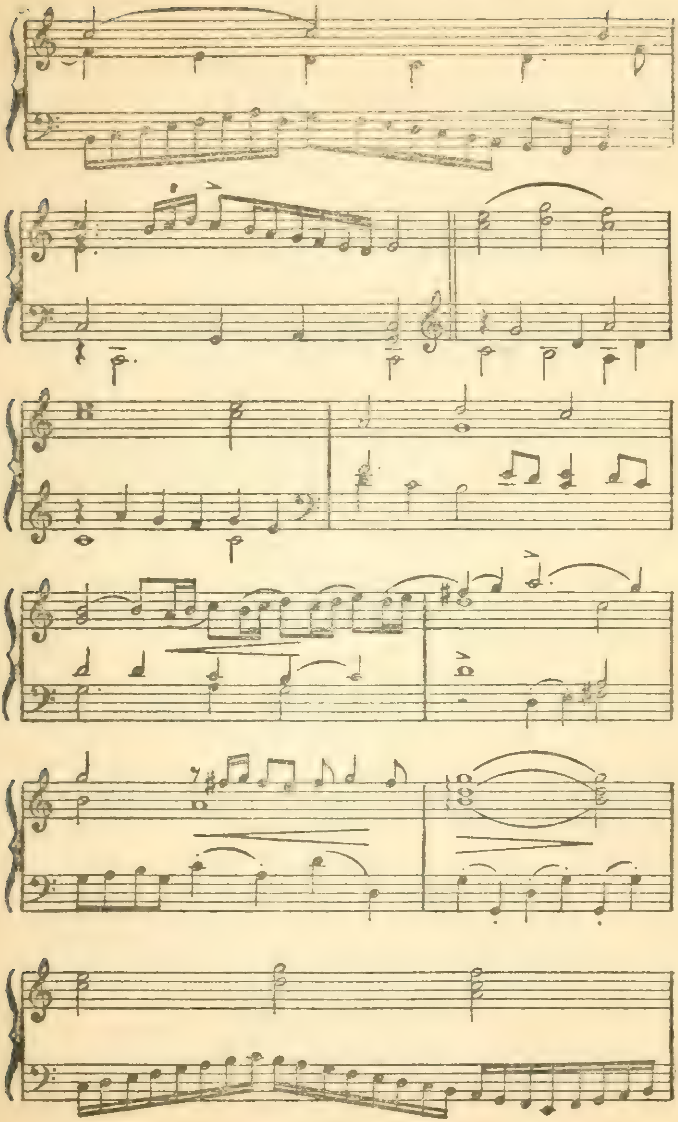


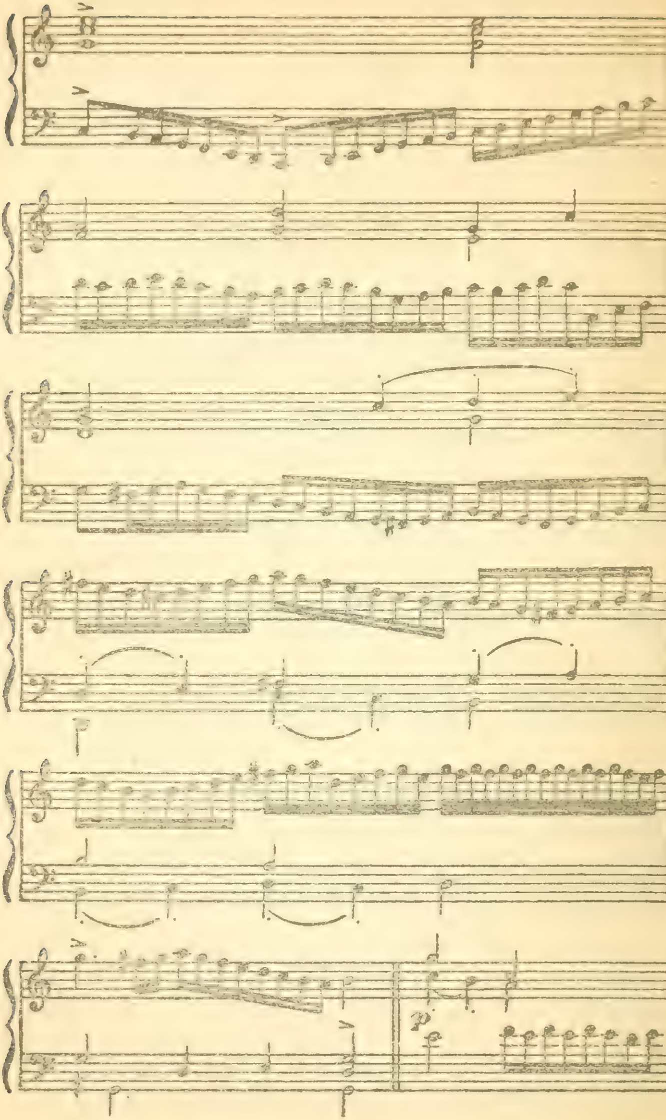
GALIARDO

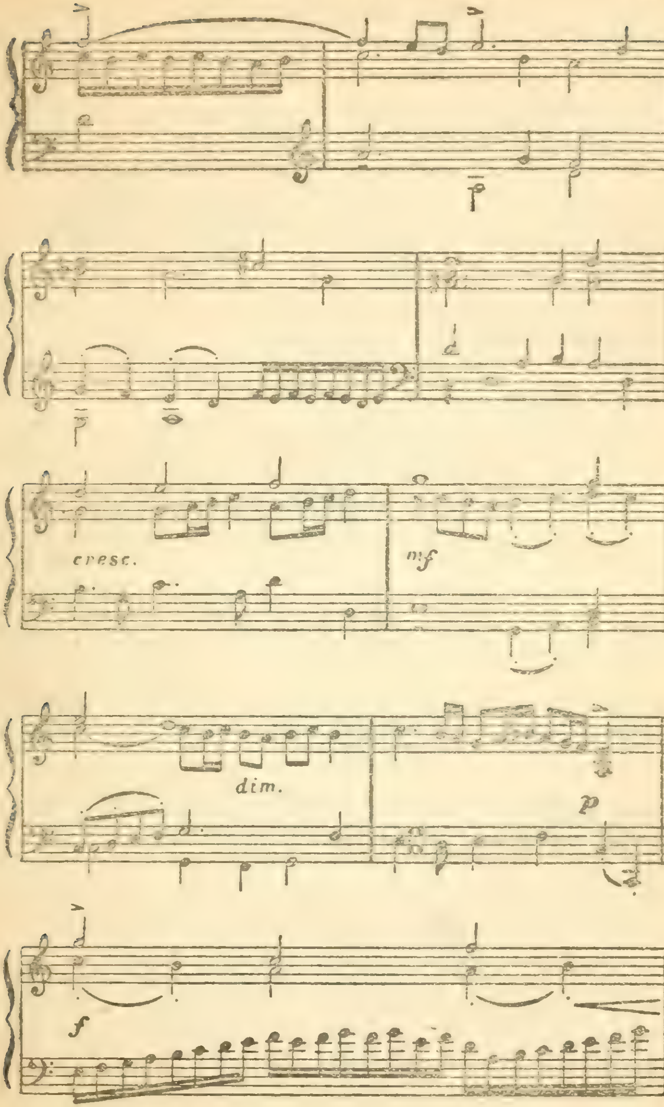
Moderato maestoso.

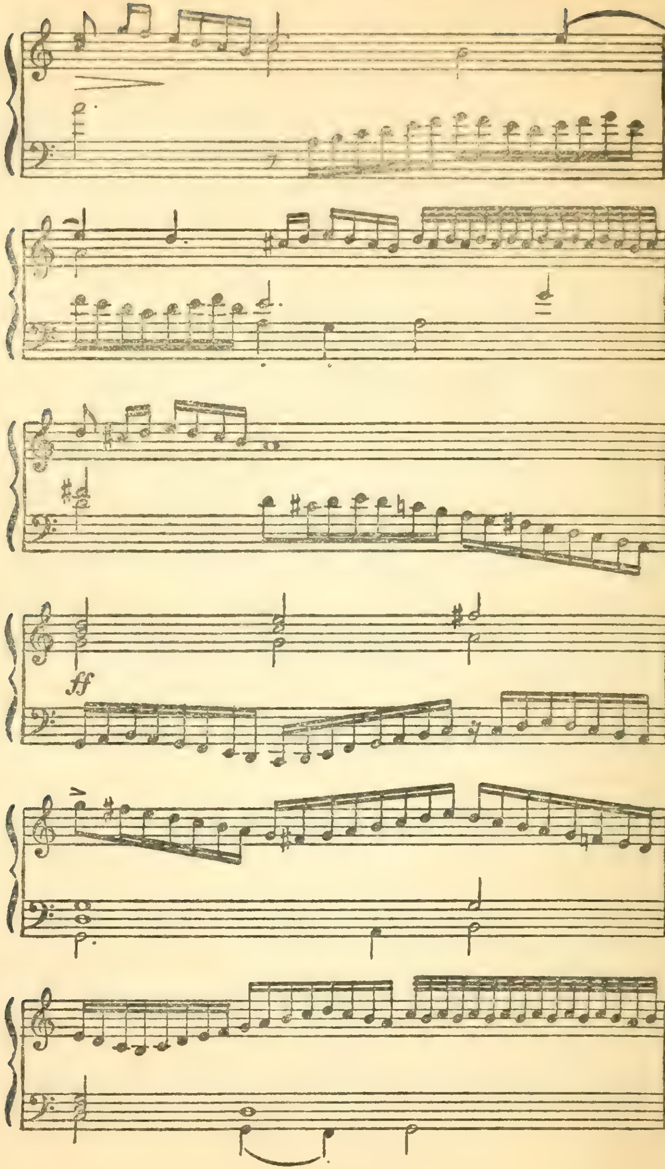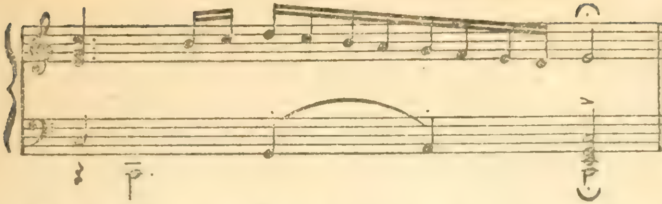







p


cresc.
mf
dim.
p
f


ff



Las composiciones que se insertan en esta sección, la primera, número I, es del celebrado musicógrafo-compositor francés Juan Felipe Rameau. La técnica de la música actual le dió, tardíamente, renombre merecido. Basta recordar su doctrina de las inversiones: la teoría, que levantó grandes polémicas, de la consonancia del acorde mayor, que explicaba la composición general del sonido; explicaba, asimismo, la del acorde menor, aunque esto ya fué expuesto científicamente en 1700 por Sauveur; y, sobre todo, basta rememorar su famoso *Traité d'Harmonie,* y que del sistema de este autor nacieron las sólidas bases de la teoría de Helmholtz acerca del significado armónico de los acordes. Desgraciadamente, los contemporáneos de Rameau no comprendieron la consecuencia importantísima de sus doctrinas, que la teoría de Riemann ha completado en nuestros días *(La armonía simplificada),* 1893. En cuanto a la personalidad de Rameau, como compositor, es una de las más notables de la primera mitad del siglo XVIII. Basta fijarse en el pequeño lote de composiciones que aquí aparecerán. Desde luego la que se inserta en esta sección.

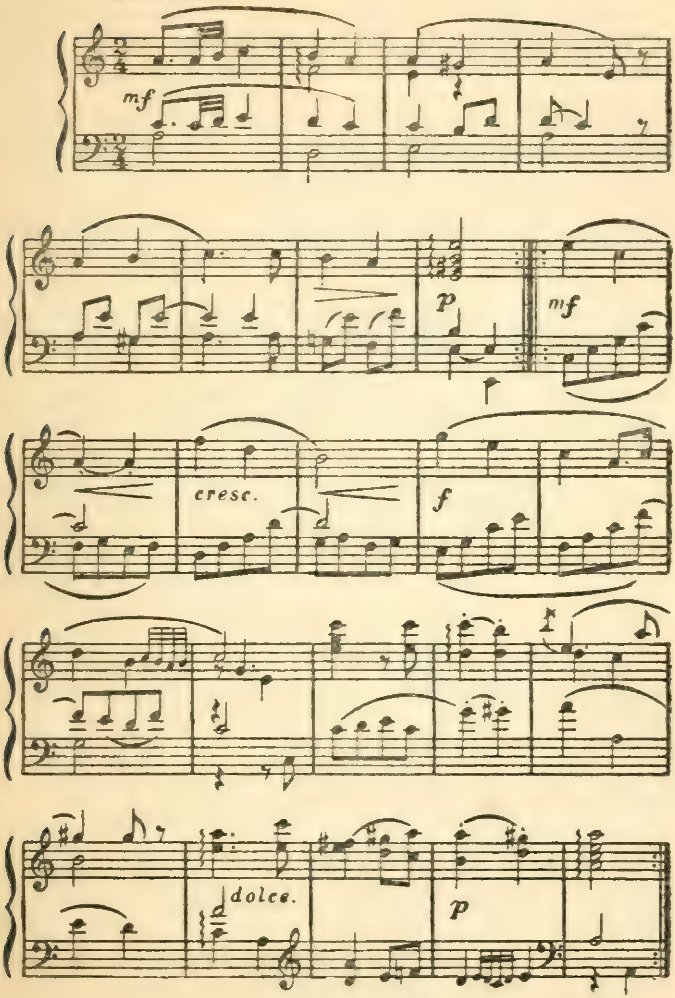
Rameau (Juan Felipe), nació en Dijon el 25 de Septiembre de 1685, murió en París el 12 de Septiembre de 1764. Hijo de un organista, entró en el colegio de los jesuitas de Dijon. En 1701, viendo su padre sus reales disposiciones, le envió a Italia. Volvió al año
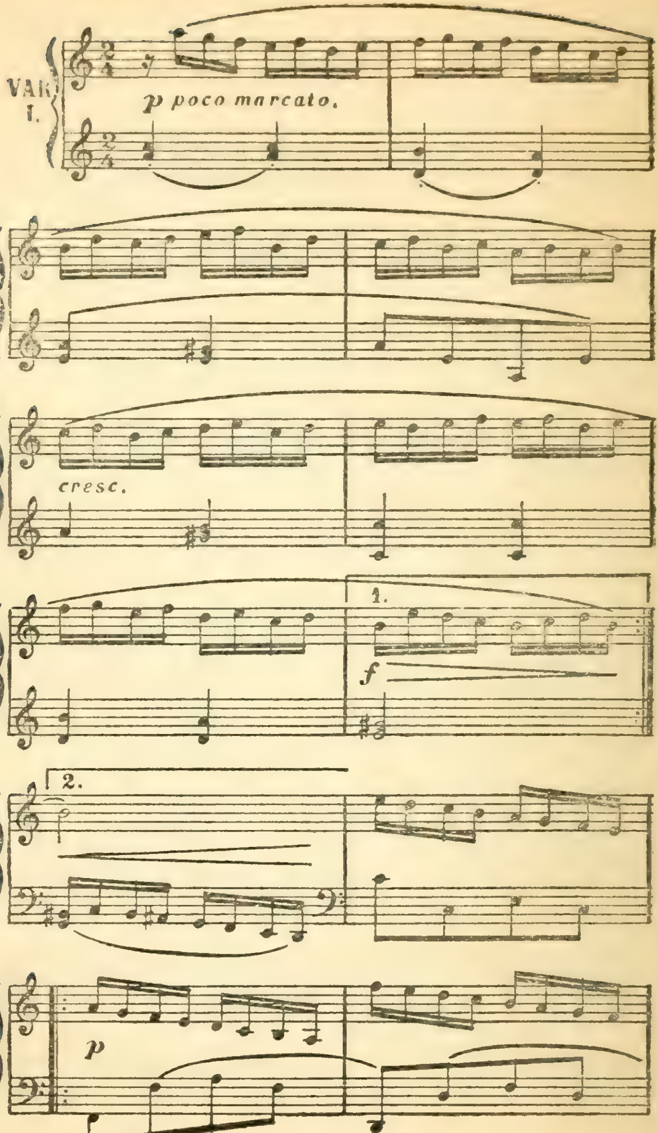
siguiente contratado de violinista de una compañía de ópera italiana que funcionaba por los teatros del mediodía de Francia. Después de ocupar provisionalmente las plazas de organista en Aviñon y en Clermont de Auvernia, llegó a París (1706) en donde publicó su primer libro de *Pièces de clavecin*, tomando algunas lecciones, especialmente de la llamada regla de la octava, de un tal Lacroix. Volvió a Dijon (1715) para asistir al casamiento de su hermano; volvió asimismo a Clermont, y regresó finalmente, después de ocupar plazas de organista, a París (1723) donde el año anterior había publicado su *Traité d'Harmonie*. Casó en 1722. Se opuso a la plaza de organista de San Vicente de Paul, pero la plaza fué otorgada a Daquin. Apareció en un momento verdaderamente propicio un Mecenas, que le abrió muchas puertas. Llamábase La Poupliniere, a quien dió lecciones Rameau, y el discípulo le pagó honorarios al maestro, hospedando en su propio palacio a él y a su señora. Dedicóse a la ópera y, después de no pocas amarguras y controversias, triunfó con *Hipólito y Aricia* (1733). El rey de Francia creó la plaza de «Compositor de gabinete», y se la ofreció a Rameau. La producción de este autor es importantísima, sobre todo la teatral (óperas, cantatas, etc.) y no menos la pedagógica dedicada al clave, que es preciosa, sin olvidar la pedagógica destinada a la técnica de la armonía.

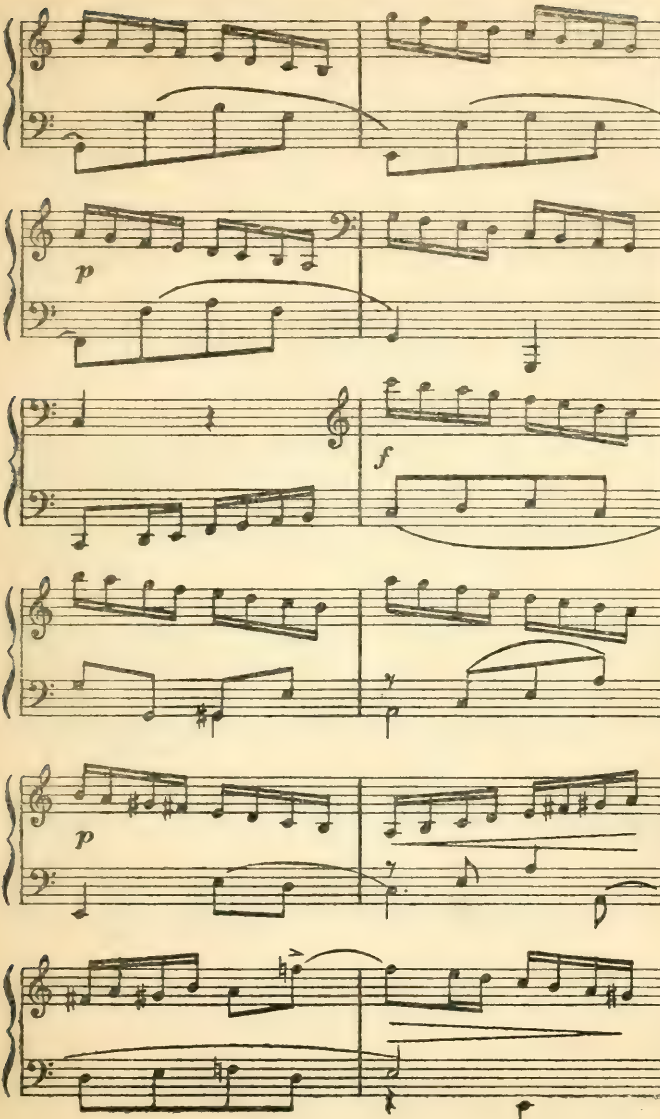
GAVOTA Y VARIACIONES

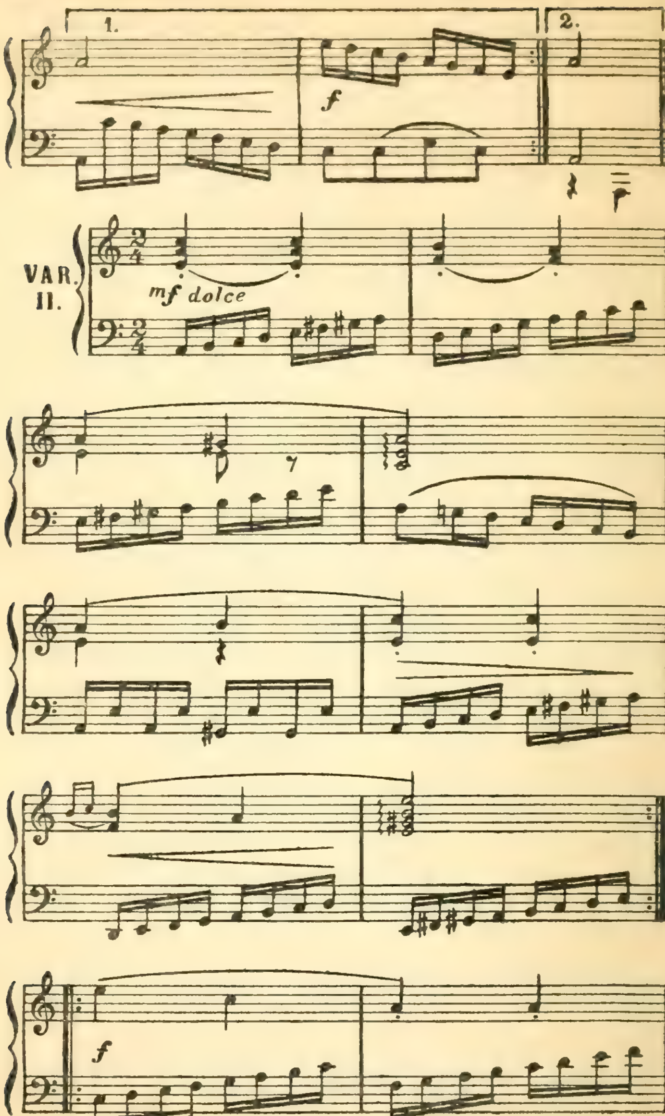
JUAN FELIPE RAMEAU (1683-1784)
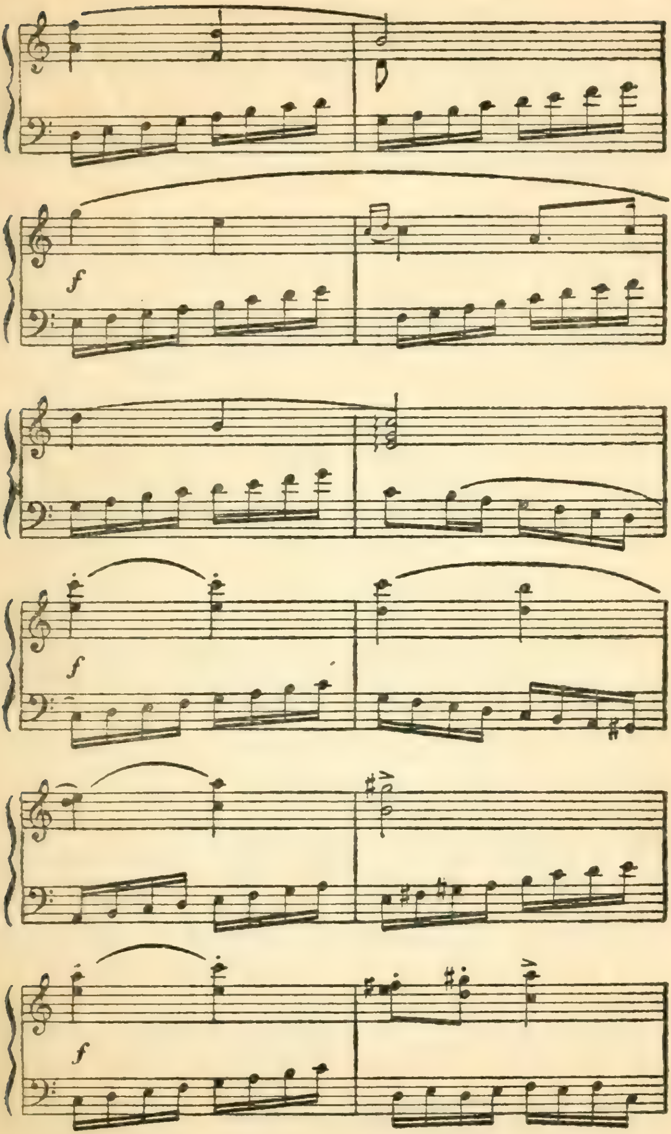
Andántino.
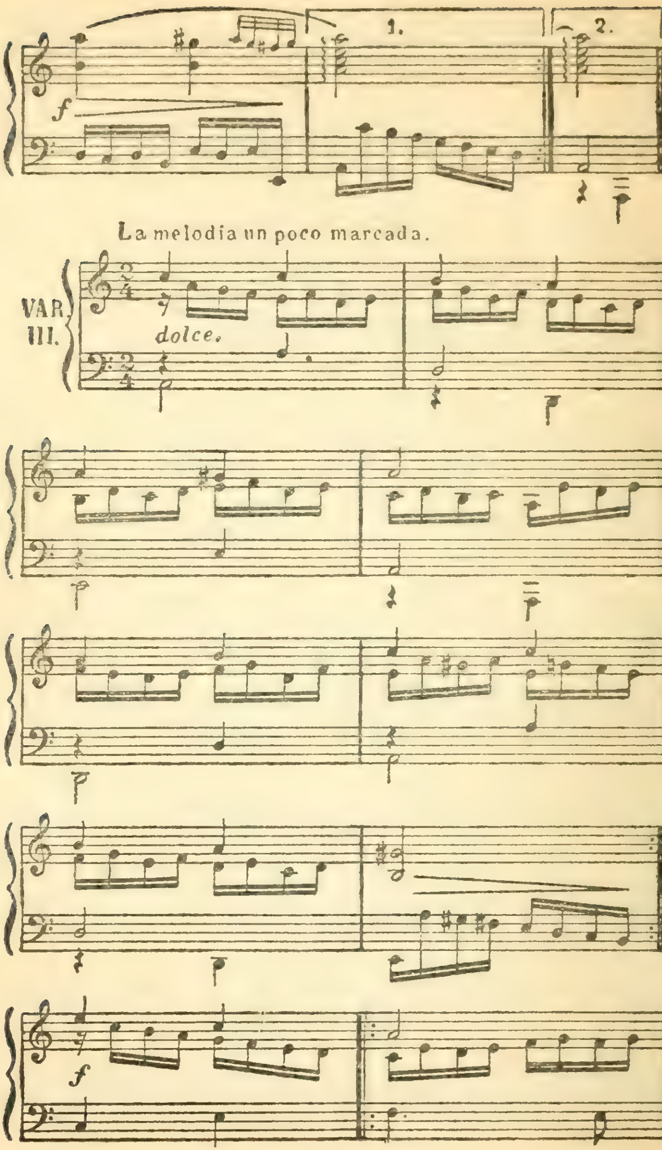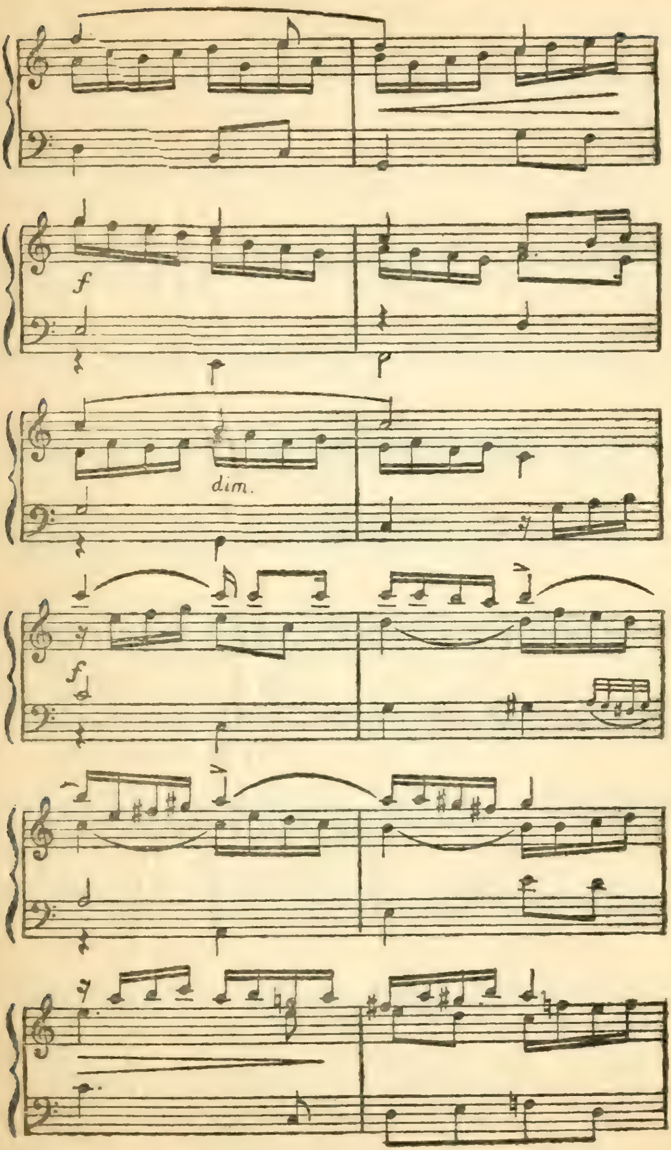



VAR. I.
p poco marcato.
cresc.
1.
f
2.
p

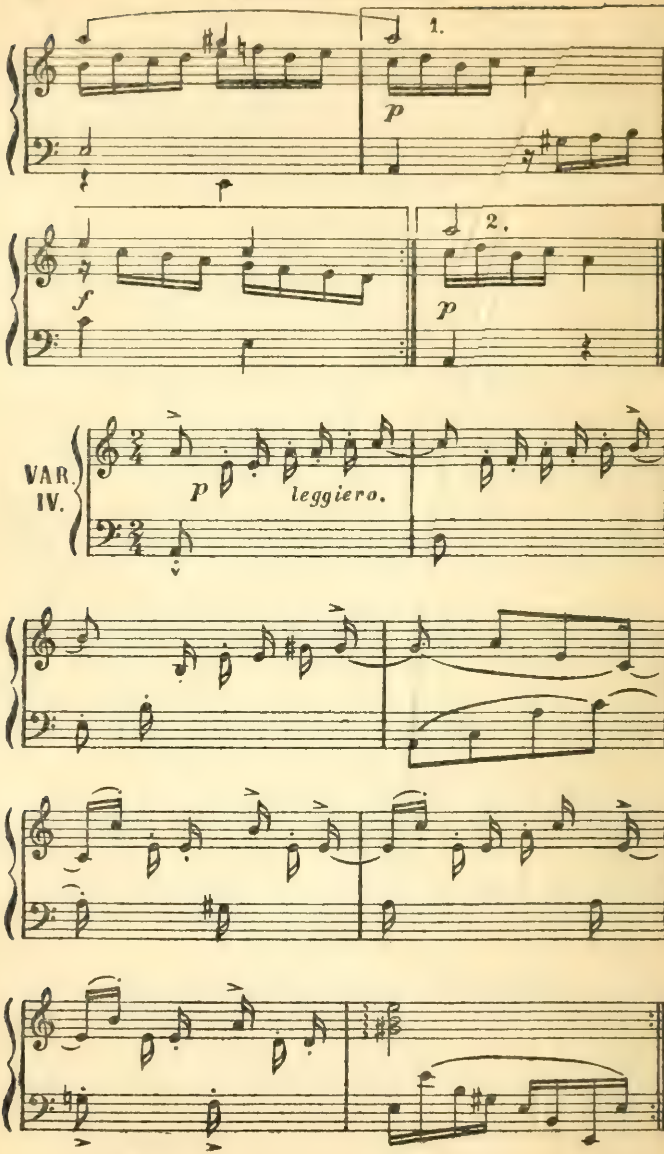

p
p
f
p

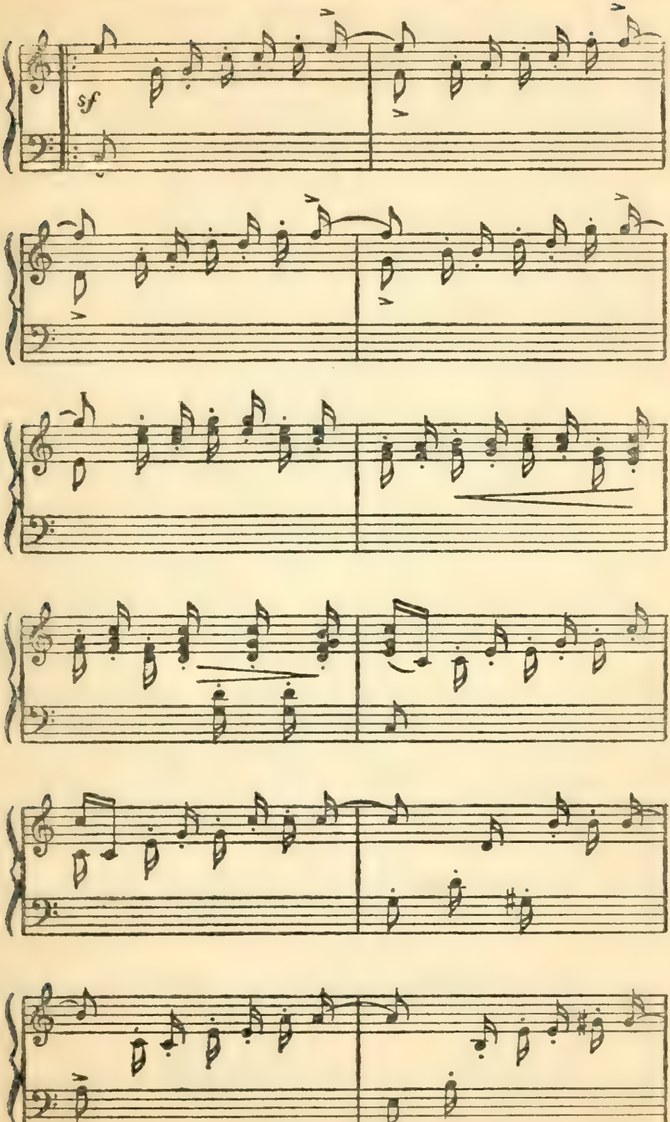

1.
2.
f
VAR. II.
mf dolce
f
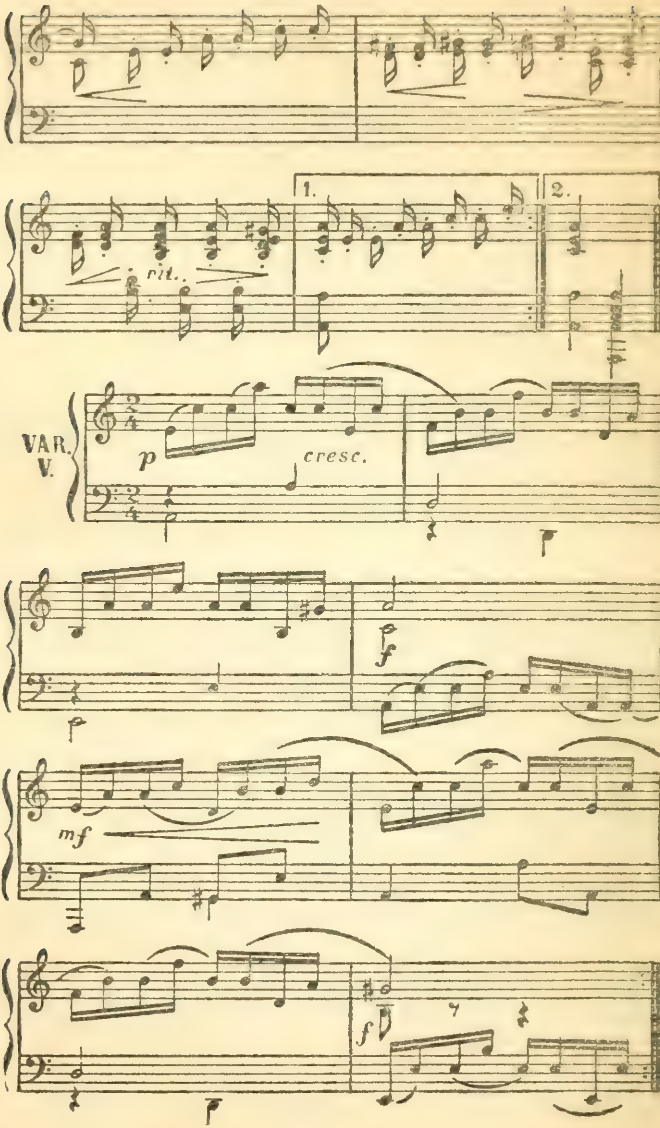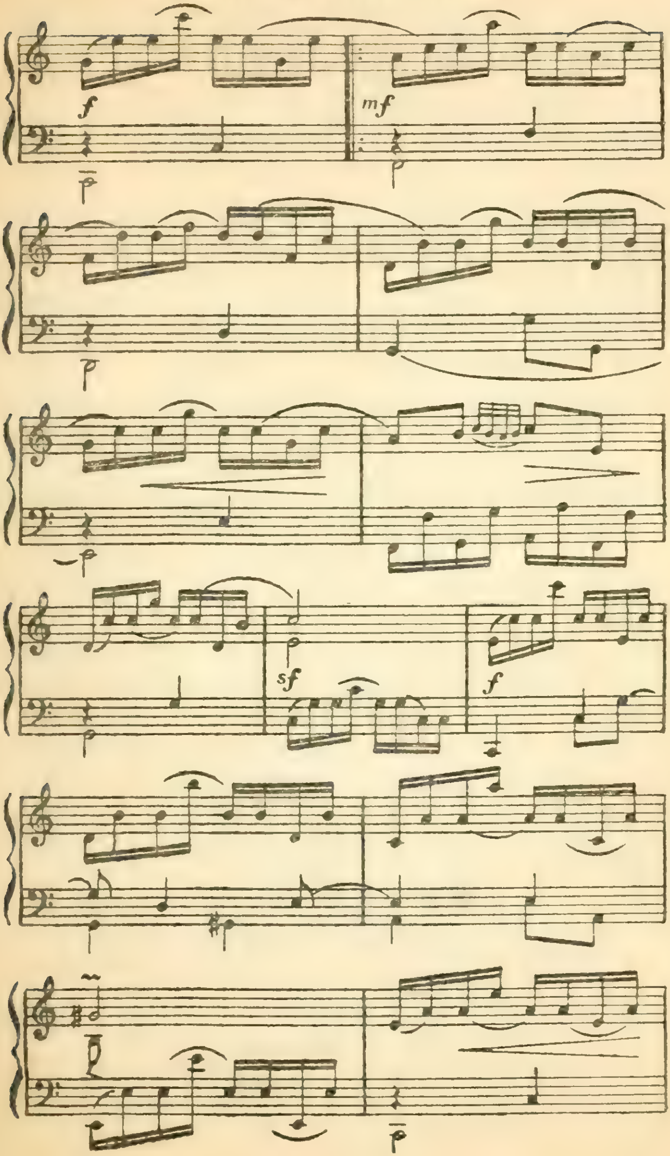



1.
2.
La melodia un poco marcada.
VAR. III.
dolce.
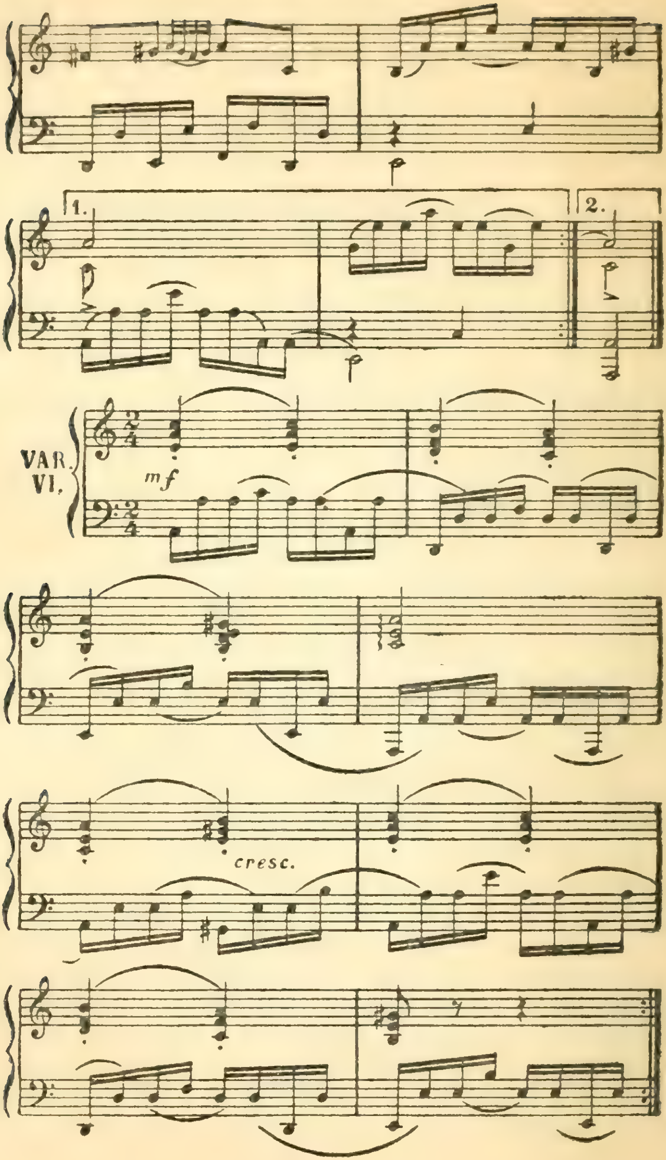

f
dim.
f

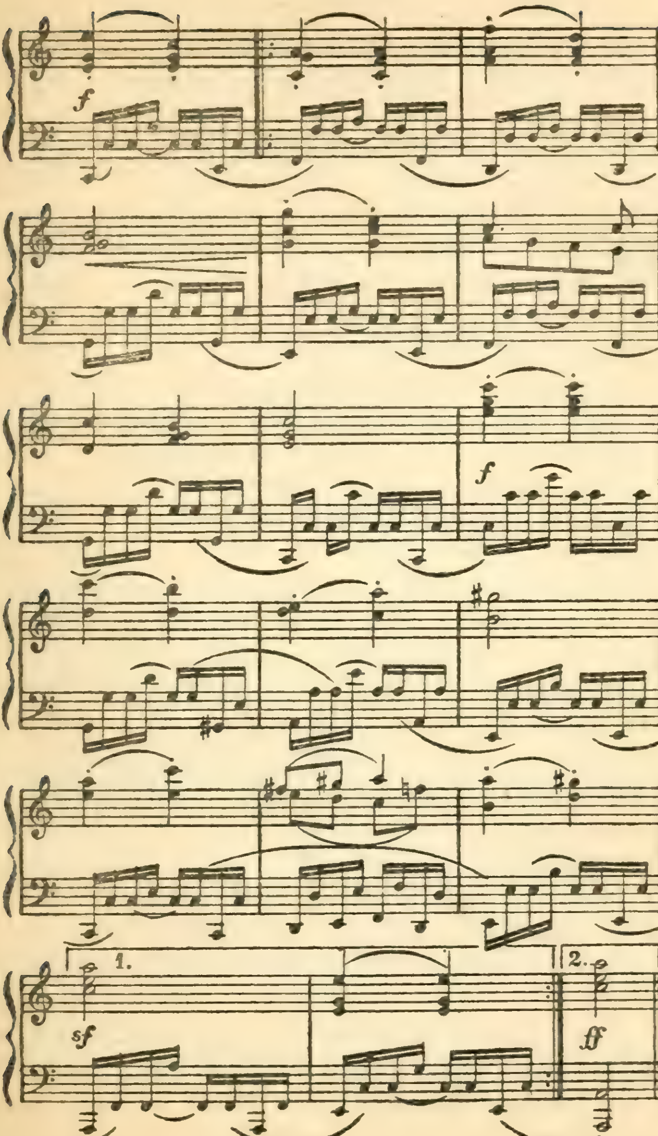

1.
p
f
2.
p
VAR. IV.
p
leggiero.


sf


rit.
1.
2.
VAR. V.
p
cresc.
f
mf
f


f
mf
sf
f


1.
2.
VAR. VI.
mf
cresc.


f
f
1.
2.
sf
ff

El nombre de Hændel suscita en la mente el recuerdo de Bach, porque nace cuatro semanas después de aquella gloriosa fecha de 1683 en que aparecen esas dos magnas ilustraciones de la música contemporánea.

¡Que época aquella para la música!

Formando un grupo, principalmente de los maestros alemanes que—diríase—rodean, y como si pregonasen los de Hænde] y Bach, es casi tan convincente a la vista como cuanto pudiera escribir la pluma mejor cortada.

Contémplese este grupo:

J. Mattheson (1681-1747).

Jorge Felipe Telemann (1681-1747).

Domingo Scarlatti (1685-1759), no quiero citar más que a éste, no alemán.

Jorge Federico Hændel (1685-1759).

Juan Sebastián Bach (1685-1750).

G. Muffat (1690-1770).

Y con esto, mejor que una biografía, sintéticamente extractada, tracemos un sencillo paralelo entre la personalidad de Hændel y Bach, que dará mejor idea de la característica de ambos ilustres compositores.

Consignemos, en seguida, la fecha exacta del nacimiento y muerte de Hændel y Bach, llamados, casi contemporáneamente, a atraer la atención del público, el primero, súbitamente, en Europa; el segundo en el círculo restringido de su patria.

Jorge Federico Hændel, nace en Halle de Saale el 13 de Abril de 1685; muere en Londres, perdida la vista, el 13 de Abril de 1759, sobreviviendo nueve años a Bach.

Juan Sebastián Bach, nace en Eisenach, pocos días después de Hændel, el 21 de Marzo de 1685; muere en Leipzig, completamente ciego, el 28 de Julio de 1750.

Procedía Bach de una familia de notables músicos de talento hereditario, que fué perfeccionado, asiduamente, durante siglos enteros. Reuníanse anualmente todos los numerosos individuos y parientes más o menos cercanos de la familia Bach, los Bach de la Turingia, los Bach de Weimar, los Bach de Erfurt, etc., en un día elegido consagrado a estrechar los lazos de parentesco y, a la vez, los de la profesión común. De esos *Familientage* salían *quolibets* de que nos da idea el mismo Juan Sebastián, pues nos conservó un espécimen del humorismo de los tales *quolibets* en la última de sus variaciones sobre una *aria* en *sol mayor*. Esto nos hace recordar la distinta genialidad y carácter opuesto que existía entre aquel jovial y bizarro Hans Bach (hijo del molinero Veit Bach, tronco de todos los descendientes de su mismo apellido) y nuestro Juan Sebastián. Parecen dos hombres distintos, aunque nacidos en épocas de terrible postración, causada por la calamidad de la guerra de treinta años. La genialidad de Hans o Juan Bach no la explica la vida concentrada, solitaria, cerrada, de Juan Sebastián, sino el sentimiento religioso y la rigidez moral del excelso músico, que no pudieron alterar las influencias funestas de la general depravación. Recuérdese el lapso histórico que circunda la vida de Juan Sebastián.

En cambio, en la familia de Hændel, no existe un pasado musical como en la de Bach. De la familia de Hændel no sale ningún músico; antes bien, distínguense sus individuos más como adversarios que como amantes de la música. Conócese un Jacob Hændel, un *Gallus*, latinizado su apellido, muerto en 1591, maestro de la capilla imperial de Praga, contemporáneo de Orlando de Lasso; pero entre él y Jorge Federico no existe ningún lazo de parentesco.

Hændel, que como se ve era casi conterráneo de Bach, resultan a la mente algo así como dos ríos que nacen de una fuente originaria; pero que se deslizan por dos vertientes opuestas para desembocar en dos grandes mares lejanos uno de otro.

El padre de Hændel era un *chirurgus,* barbero realmente, aunque en aquella lejana época se llamasen cirujanos. Por destreza, quizá, mereció el título de camarero-cirujano del príncipe de Sajonia, elector de Brandeburgo. La madre de Hændel, cuando se casó con su padre, era viuda de un barbero, muerto un año antes.

Hændel, se ha dicho con acierto, es la reintegración de Bach; pero se ha de añadir, en seguida, que la música de Hændel es siempre objetiva y representativa; mientras que la de Bach, abstracción hecha de las partes dramáticas de sus *Pasiones* y demás obras afines, se nos aparece puramente subjetiva.

La diversidad profunda que existe entre la música de Hændel y la de Bach, dedúcese, en parte, del género de vida diverso de ambos maestros. La biografía de Bach nos dice que en su vida no ha pasado nada; que vive tranquilamente como un simple burgués; que sus únicos cuidados y empeños son su cargo de *Cantor* de la *cantoría* de la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig, y que, sólo por aquellos cuidados y empeños, se nos aparece reconcentrado en sí mismo, bañada su alma de vivas efusiones de sentimiento solitarias, conmovida por toques y quiebros como de revelaciones misteriosas de la vida psíquica, aletargada, oyendo voces de un lenguaje que se expresa como vibrando por tenues e inexplicables esfumaduras sonoras. ¡Qué de vaguedades expresan las voces de aquel lenguaje! ¡Qué de misterios que van de una alma a las almas todas! ¡Qué serenidad en aquel

ideal incógnito del sublime maestro! ¡Qué de calma paradisíaca en la música subjetiva de Bach, inspiradora de la de Haydn, de la de Mozart...!

Si en la biografía de Bach no pasa nada o casi nada, en la de Hændel todo es movimiento, impulsión, luchas y batallas de Titán; recorre incansable toda Europa; vive continuamente en medio de las fastuosidades de Cortes principescas; ora se nos aparece bregando, como empresario de un teatro de Londres, con cantores italianos y músicos de orquesta, que amargan sus horas, escribiendo partituras y más partituras de ópera, hasta que estallando en ira contra la ingratitud de sus gentes y la pérdida de intereses se ve obligado a cerrar su teatro; ora convirtiendo y transformando la materia musical de sus óperas en los doce llamados *anthems,* que le encarga para su corte el fastuoso y pródigo Duque de Chandos, príncipe de sangre real, de cuyos *anthems* sobre textos bíblicos, *motetes* con a *soli,* que se acercan a la *cantata,* originóse la composición de su primer gran oratorio sacro, *Esther;* ora como concertista que, dirigiendo, por ejemplo, sus grandes oratorios, después de una parte u otra de tan grandilocuentes composiciones, subía a la amplia tribuna del órgano, y, en el rey de los instrumentos, sonaba uno de aquellos colosales conciertos de órgano, que han llegado a las generaciones modernas, estupefactas de admiración, cuando suenan evocadas por el sonido de los organistas de fama modernos...

Sin embargo, atribuirlo todo a la impulsabilidad de Hændel o al quietismo de Bach, sería error fundar tal diversidad de carácter musical entre ambas personalidades exclusivamente a estas causas. Esto obliga, sin embargo, a afirmar que Bach había de encerrar forzosamente su vida entre el reducido ambiente de la Turingia

y la Sajonia, y que Hændel debía salir de aquel círculo, como si le ahogara tan reducido ambiente, y de él salió apenas se presentó la ocasión.

Como he dicho antes, me veo precisado a reducir los hechos biográficos, para no verme en el caso de darlos en extracto; cosa imposible, porque reclaman obras especiales, que por suerte abundan; me ceñiré, únicamente, a señalar las fuentes de consulta de la productividad de cada maestro en los variados géneros que cultivaron.
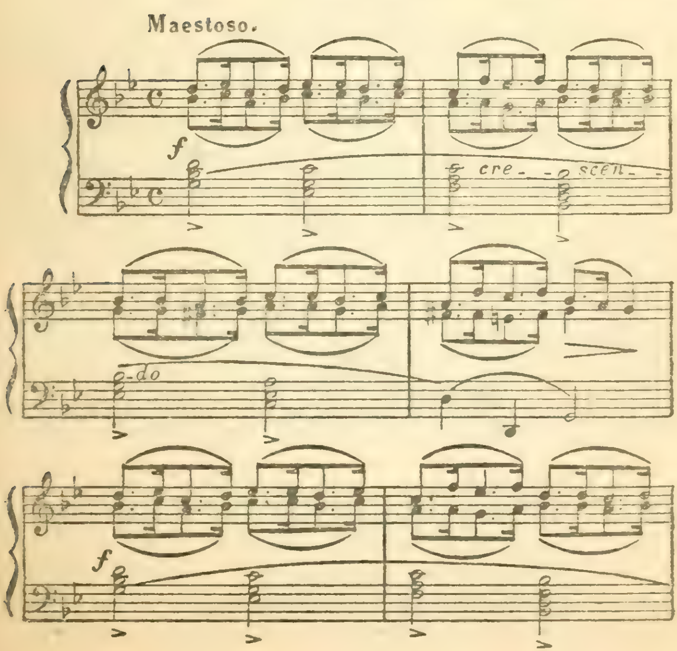
Desde luego, en cuanto a la producción hændeliana, consúltese la edición monumental de sus obras, coleccionadas y publicadas por Fr. Chrysander, de 1859 a 1894, que consta de 100 volúmenes.—La edición que publicó S. Arnold, a partir de 1786, y por orden del rey Jorge I, es poco correcta.—Van *Hœndel-Society,* empezó en Londres, en 1843, la publicación de una nueva edición completa. La empresa terminó mal. La edición de lo publicado tampoco es correcta ni mucho menos; tanto es así, que son preferibles las antiguas ediciones originales de Walsh, Meare y Chier.

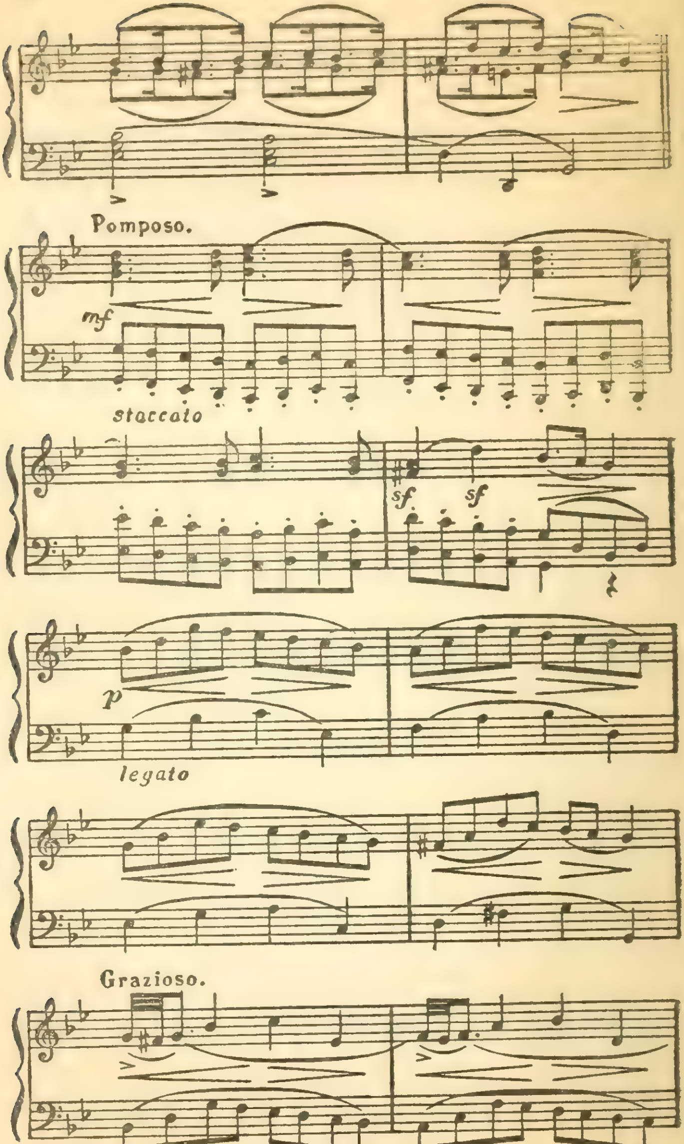
Esto en cuanto a la obra general de Hændel. A Mendelssohn le cabe la gloria de haber resucitado y puesto en predicamento la obra de Bach, ¡olvidada por Alemania!—El editor Peters emprendió después, en 1837, una edición completa de las obras instrumentales, a las cuales añadió más tarde las obras vocales.—La *Bach-Gesellschaft,* fundada en 1850 en Leipzig por los dos Hærtel, Becker, Hauptmann, Janh, y Roberto Schumann, ha publicado, de 1851 a 1900, una edición crítica, completa y verdaderamente monumental, de las obras de Bach (46 años duró la edición, que cuenta 59 volúmenes, cuyo texto redactó casi todo W. Rust).

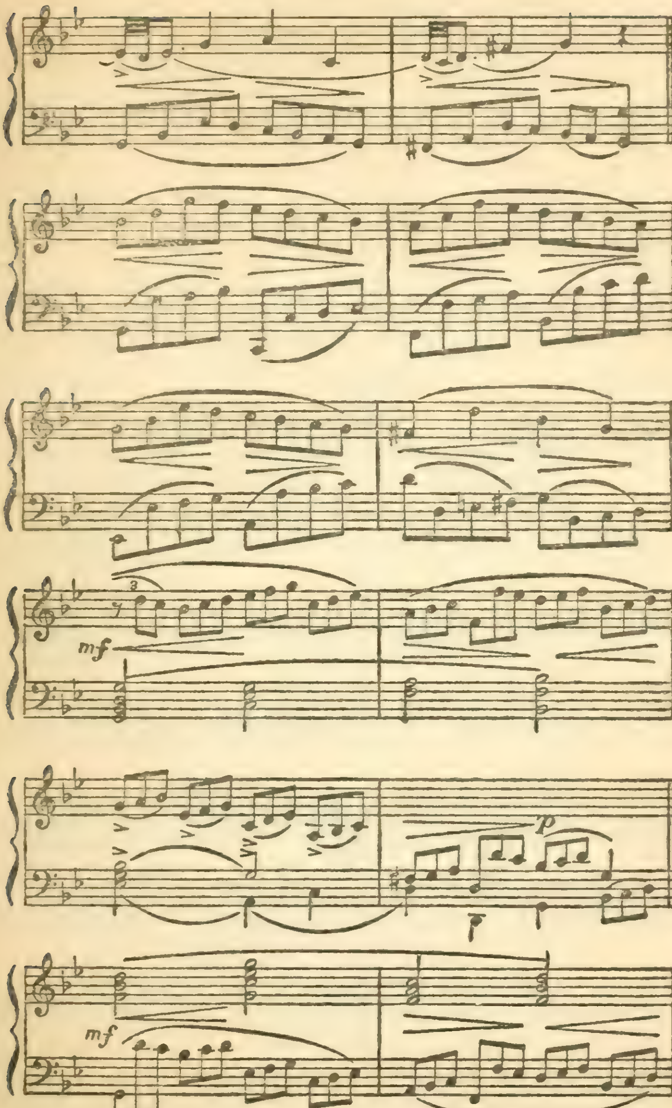
Diré, para terminar las anteriores ilustraciones, que las obras de Hændel (números *VI* y *VII)*, y la única de Bach (número *VIII)* que como texto de ejemplificación acompañan a la materia de que se trata en este capítulo, no son todo lo que produjeron en esta forma sus respectivos autores, sino lo menos conocido, habiendo sido escogido, como lo haremos, del repertorio artístico general, y no del exclusivo, y desgraciadamente limitadísimo, de nuestros concertistas ordinarios.

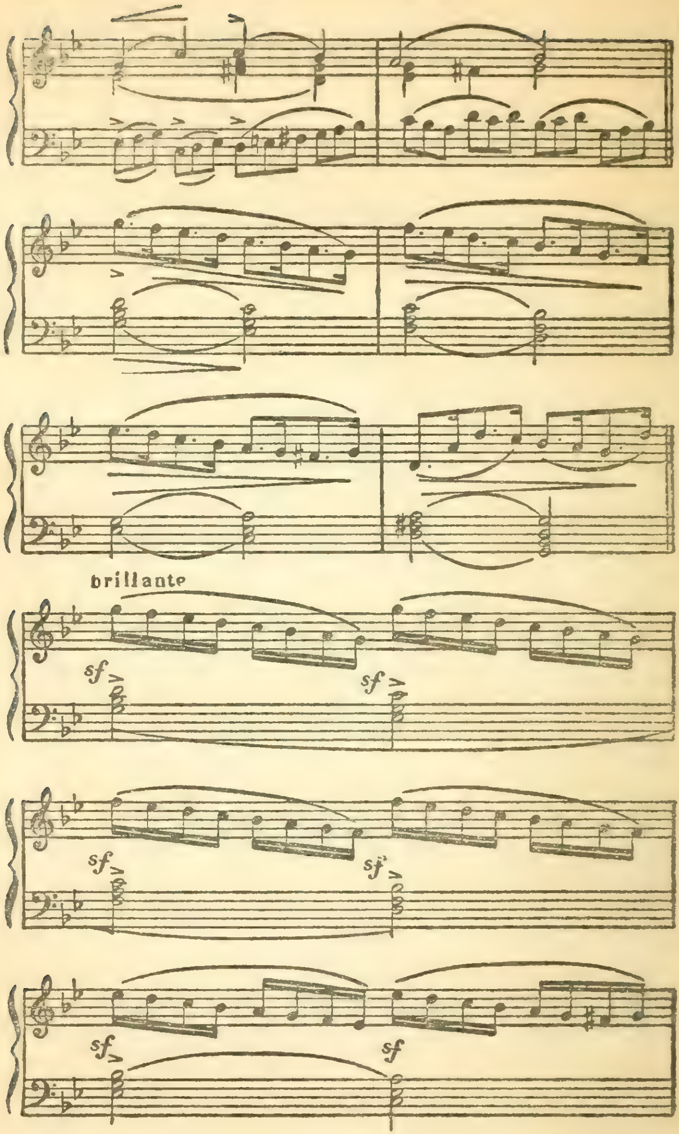
PASACALLE (variado)
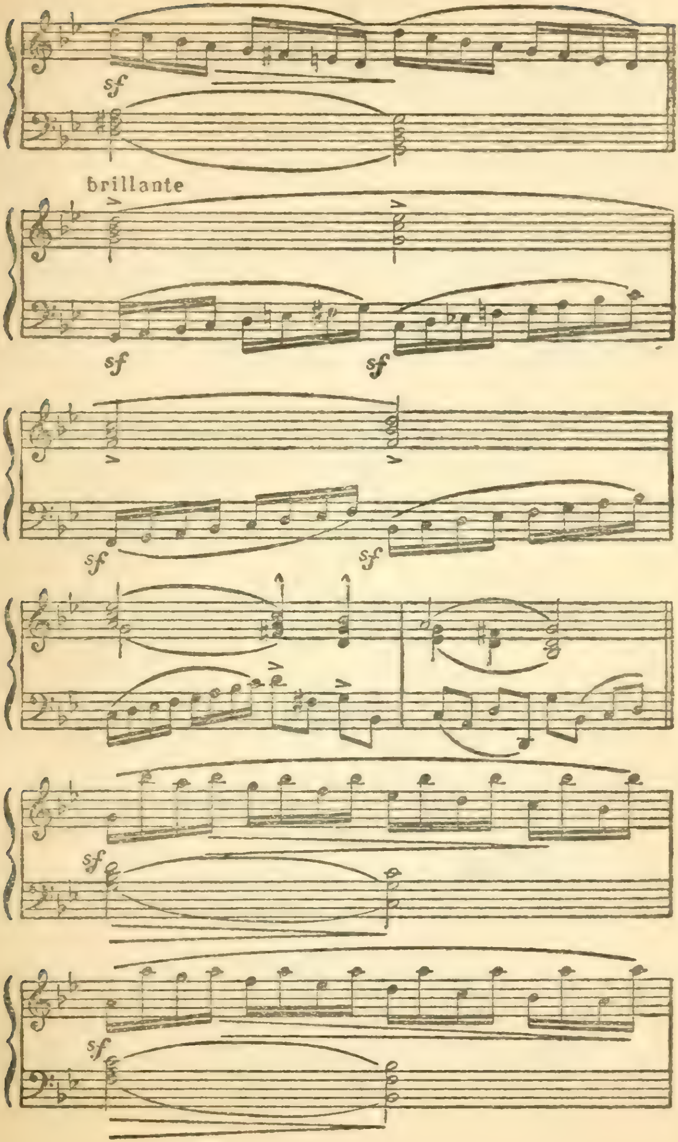
JORGE FEDERICO HÆNDEL (1685-1759)
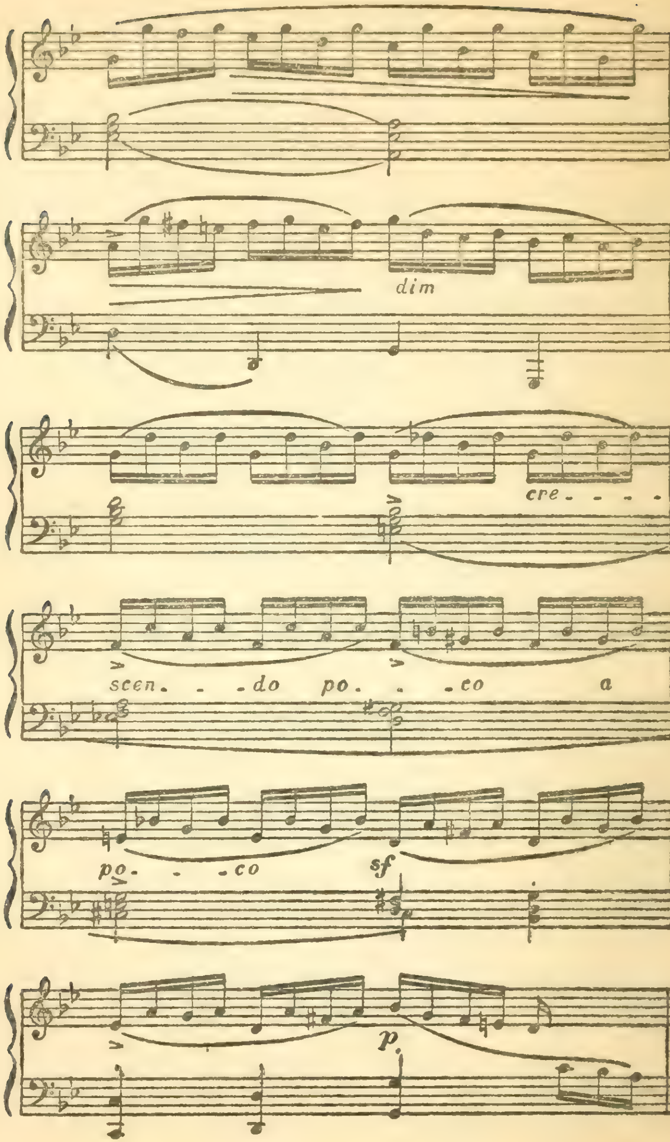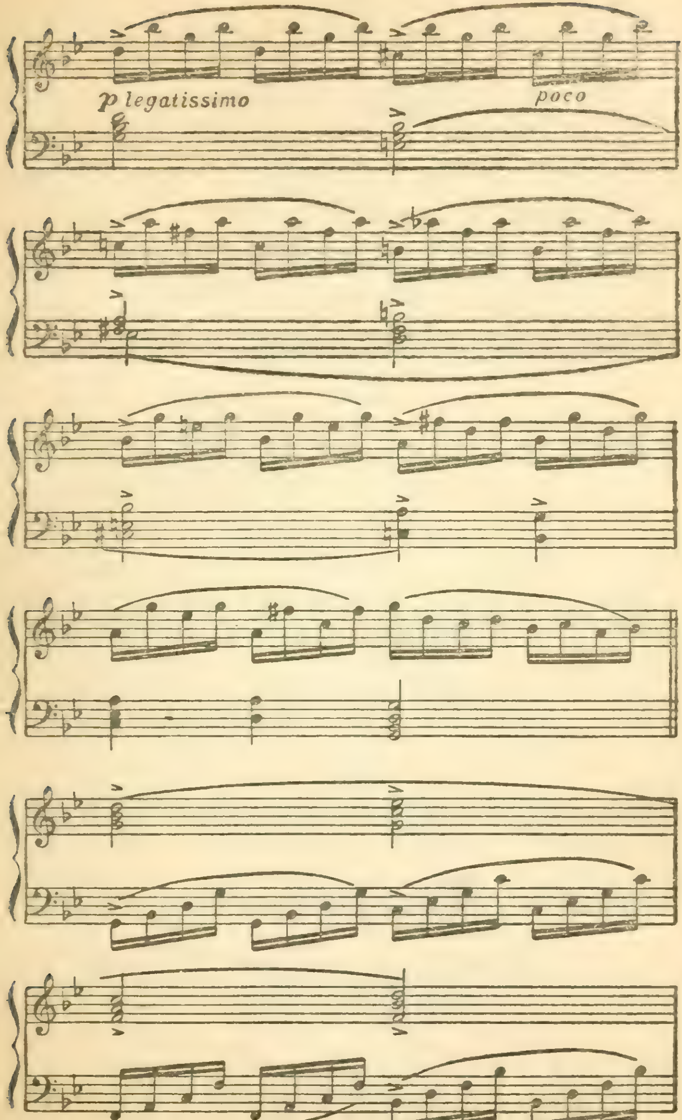



Pomposo.
mf
staccato
sf
sf
p
legato
Grazioso.
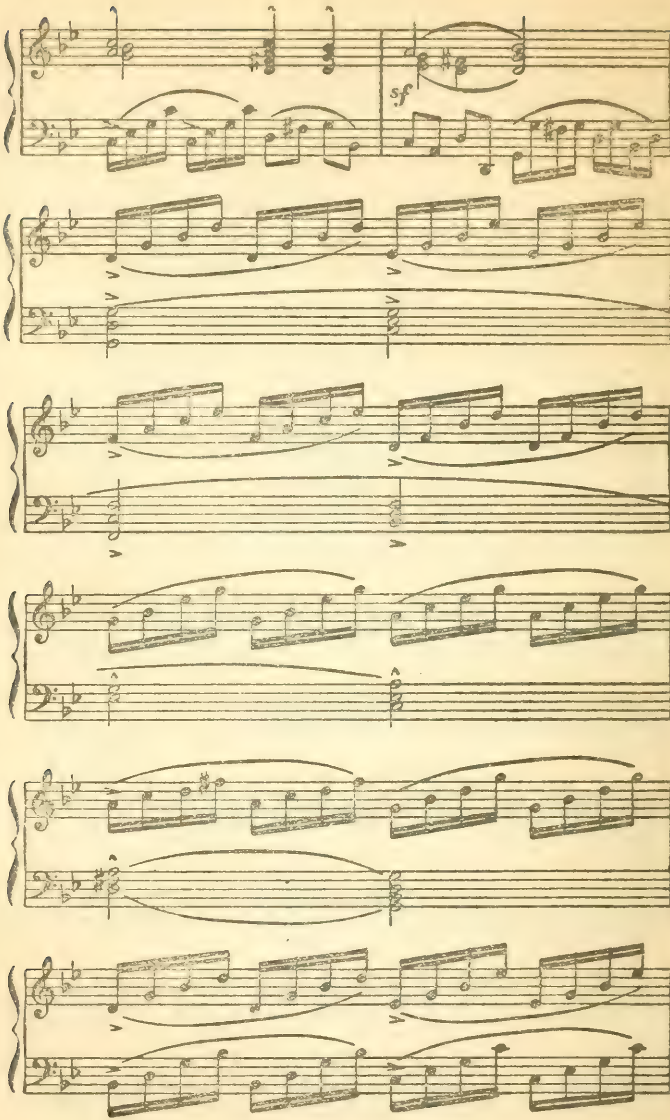

mf
p
mf
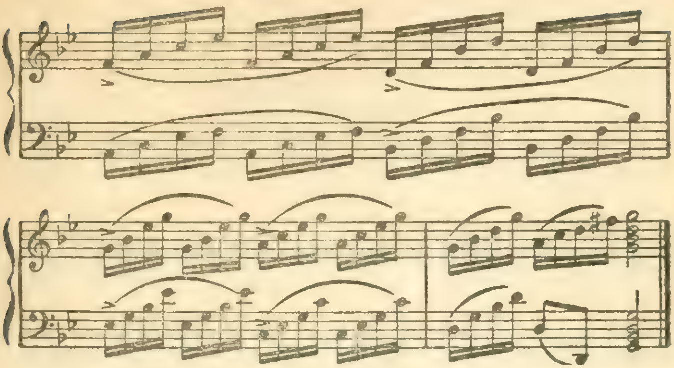

brillante
sf
sf
sf
sf
sf
sf


brillante


dim
cre - - - -
scen - - do po - - co a
po - - co
sf
p

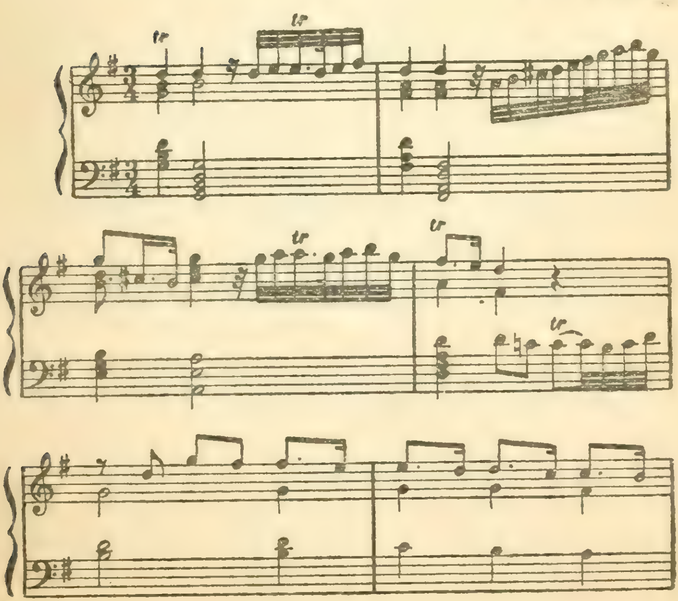

p legatissimo
poco
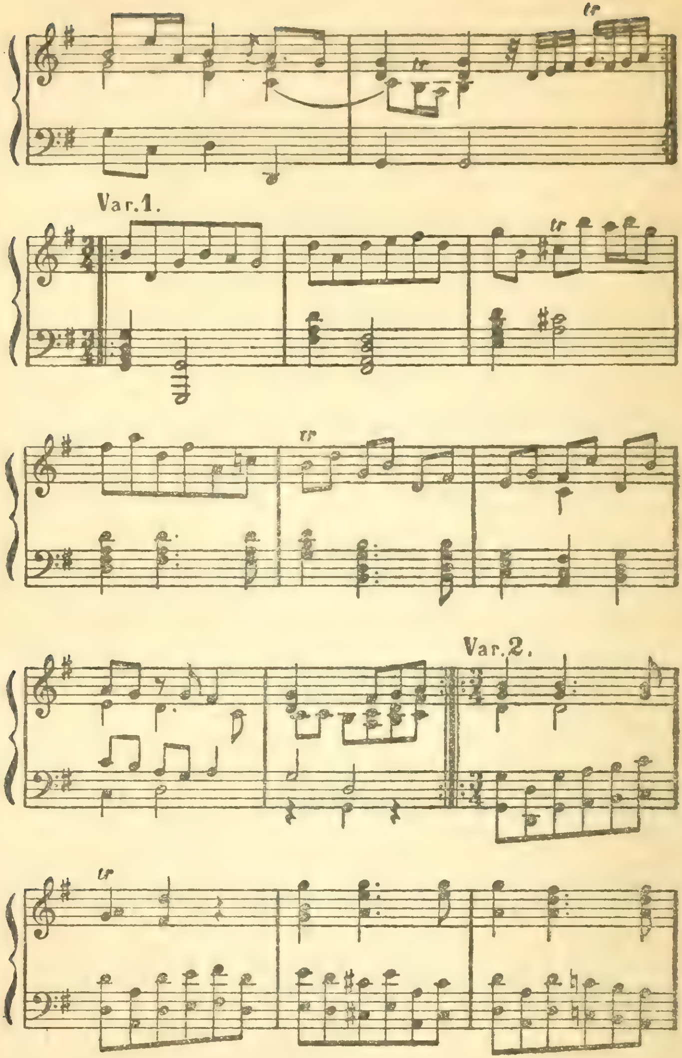

sf

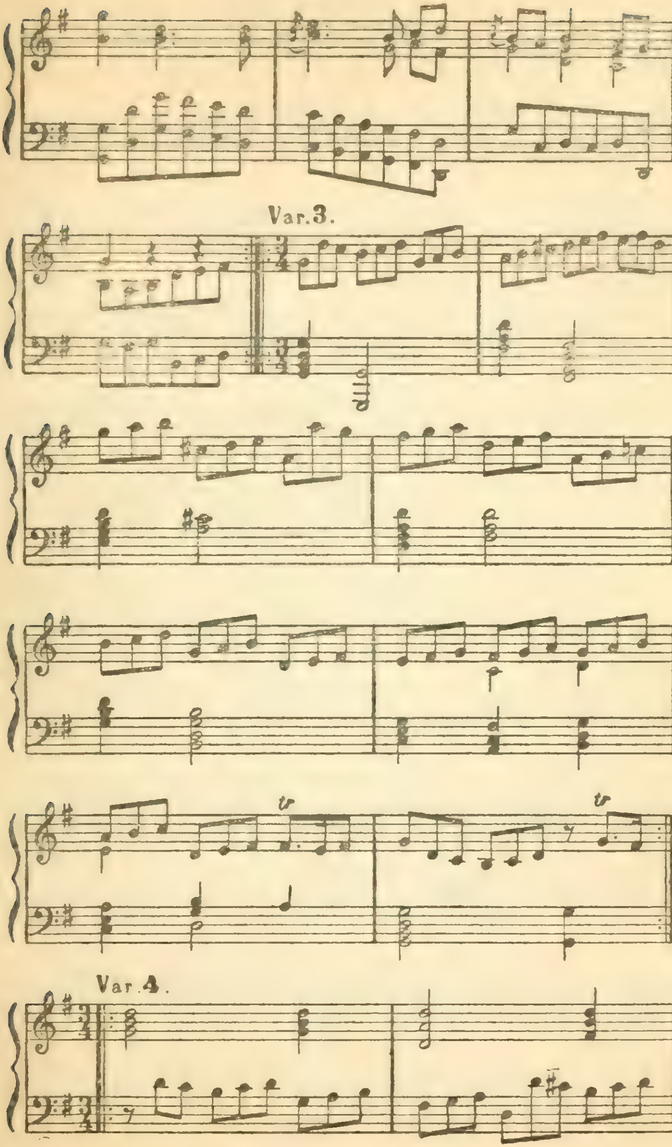


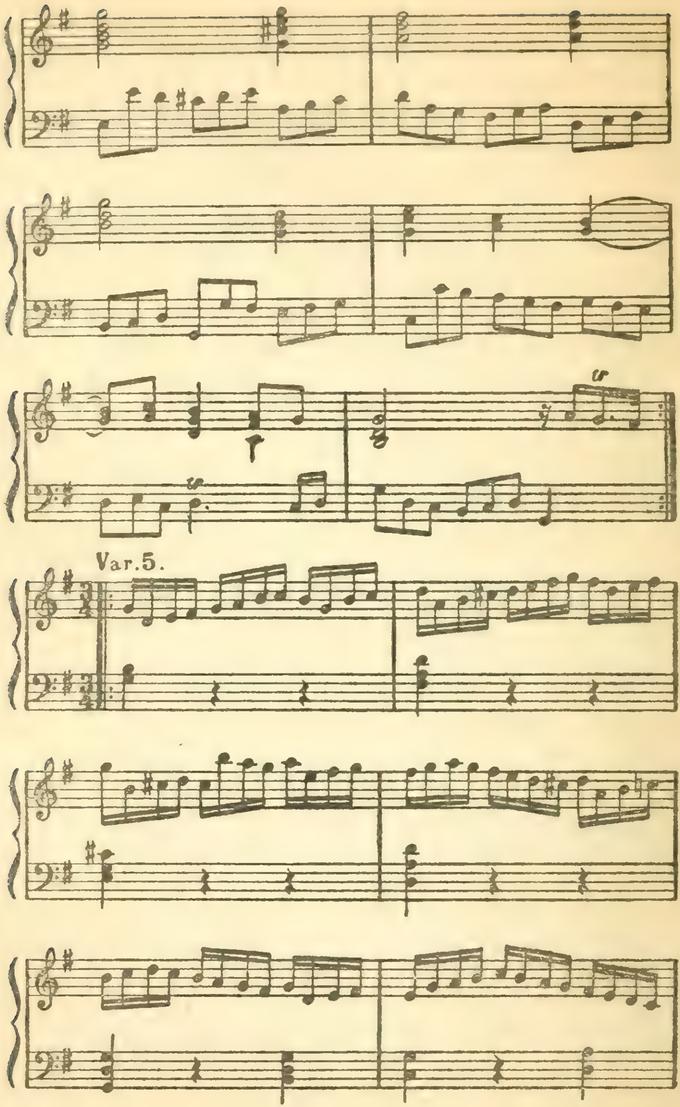
CHACONA Y VARIACIONES

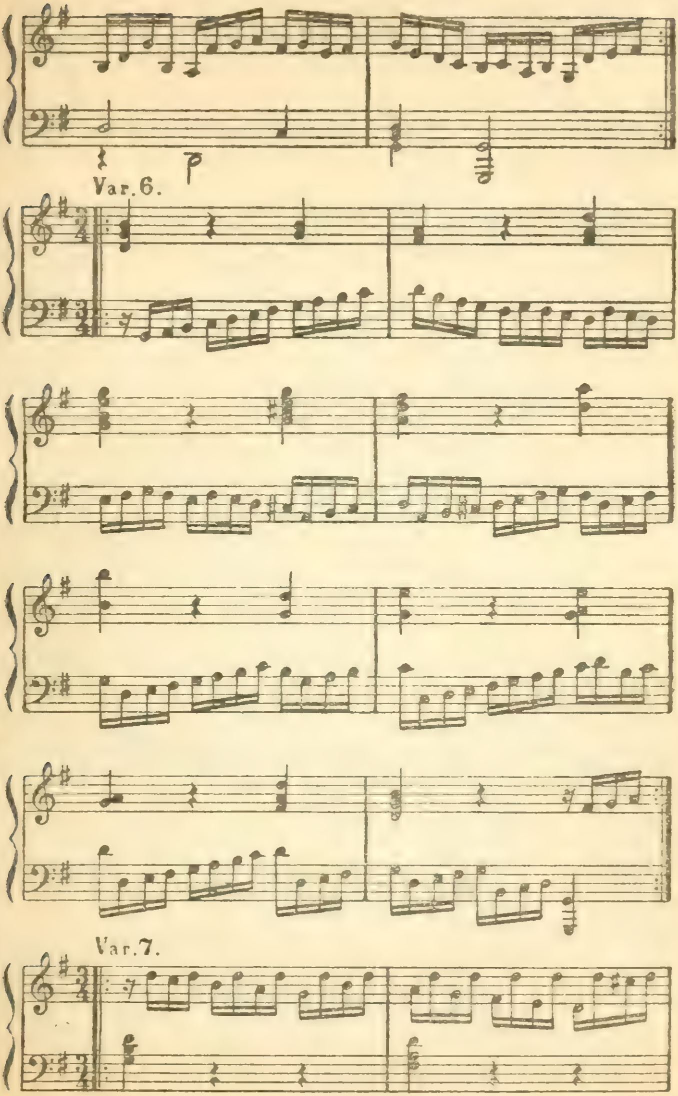
J. F. HÆNDEL

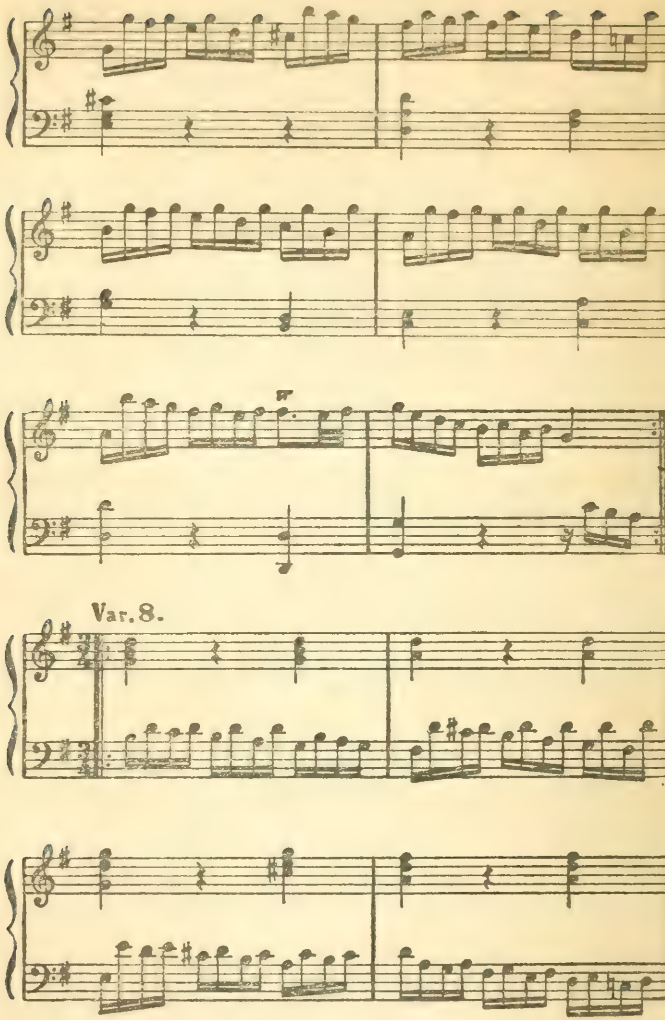


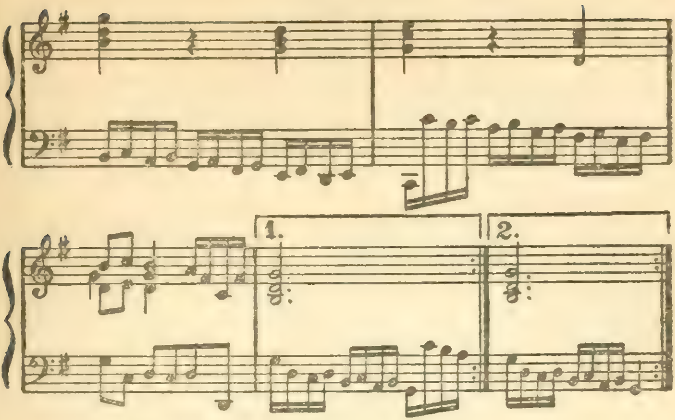

Var.1.
Var.2.


Var.3.
tr
tr
Var.4.

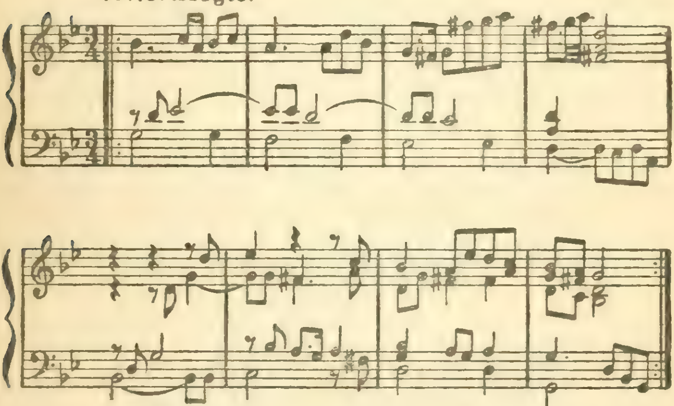

Var. 5.


p
Var. 6.
Var. 7.
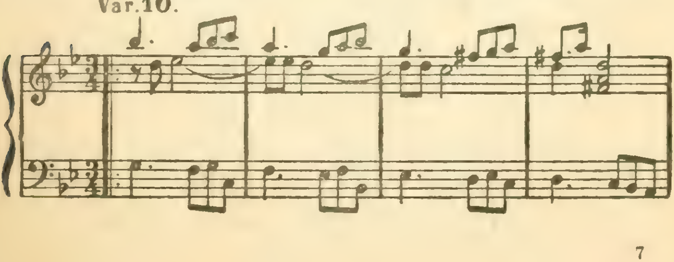

Var. 8.

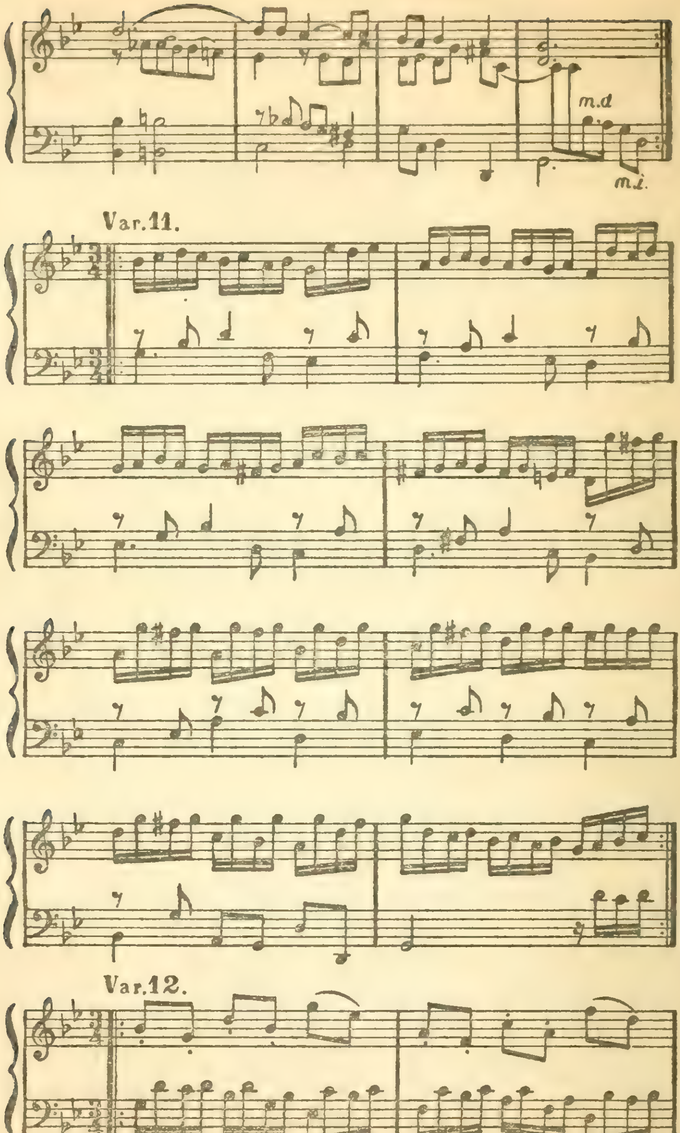


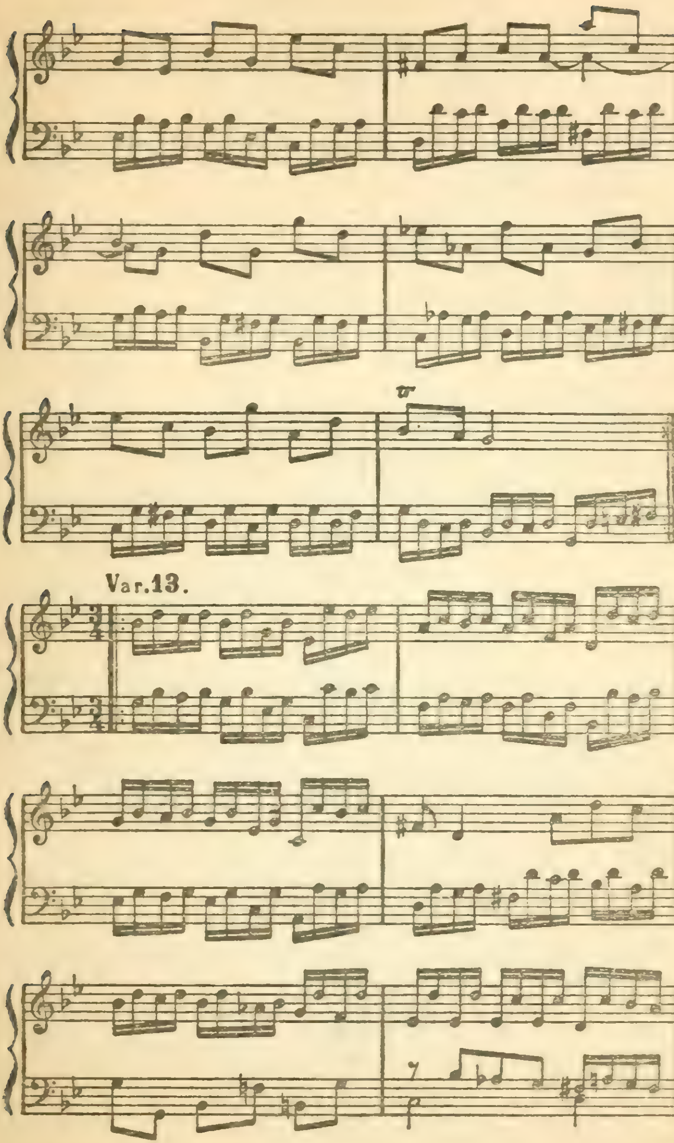
Var. 9. Adagio.

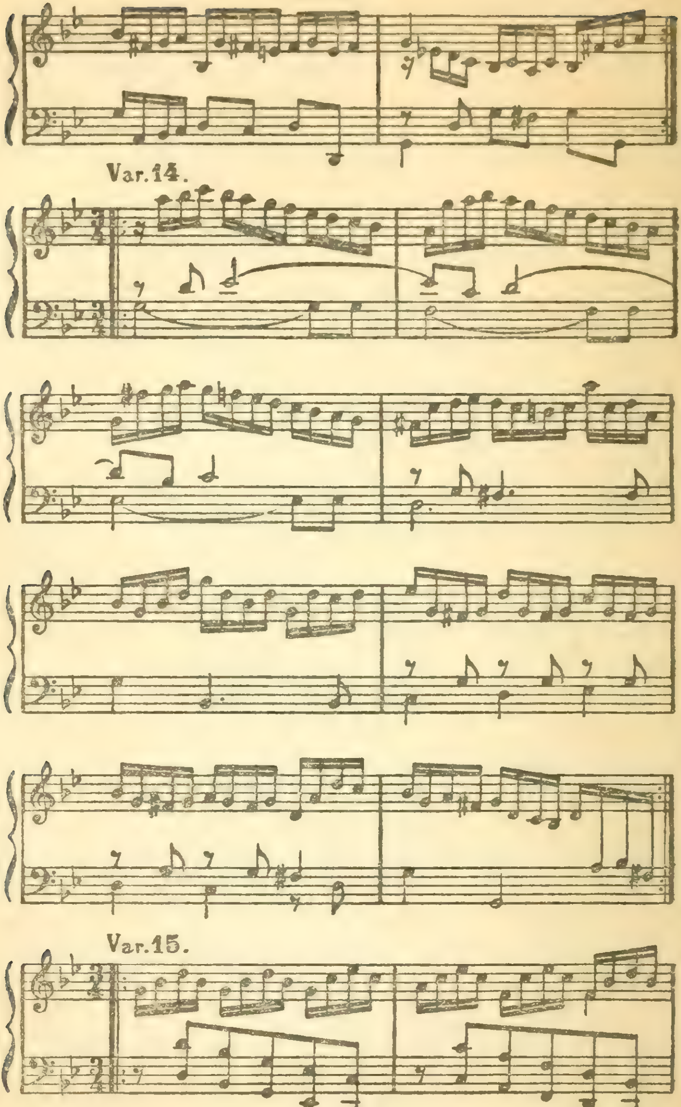


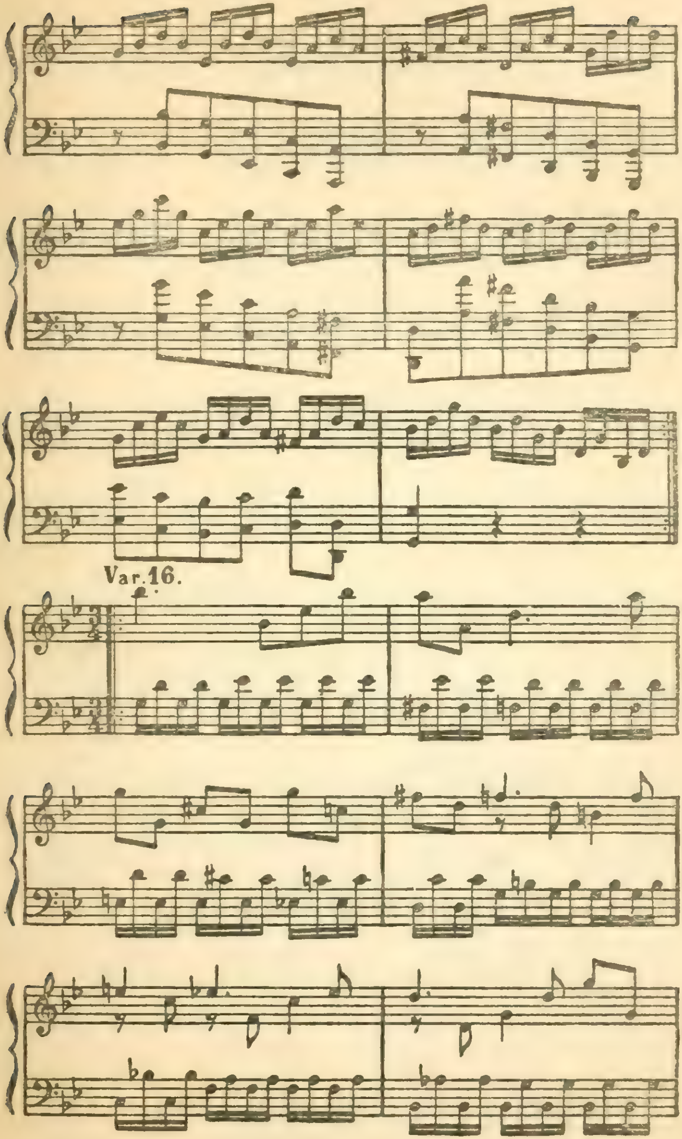
Var. 10.
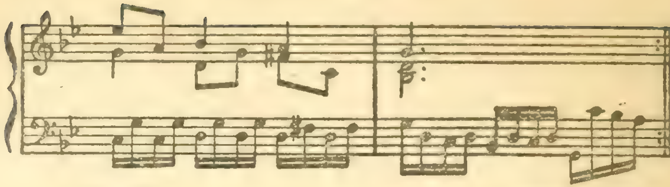



m.d
m.i.
Var.11.
Var.12.

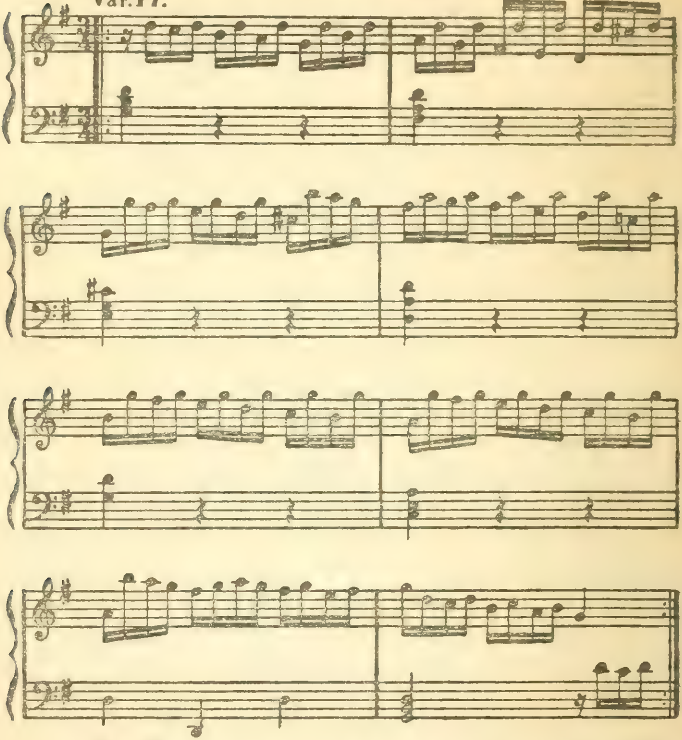

tr
Var.13.


Var. 14.
Var. 15.
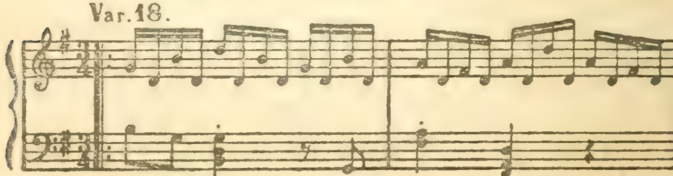

Var.16.

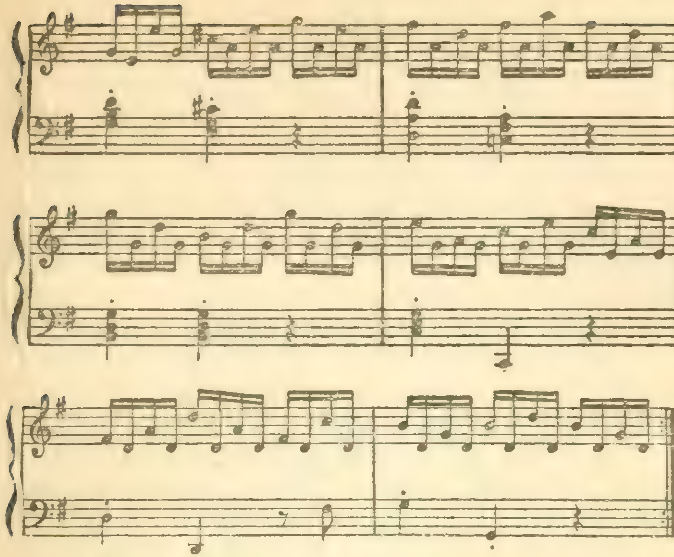


Var.17.

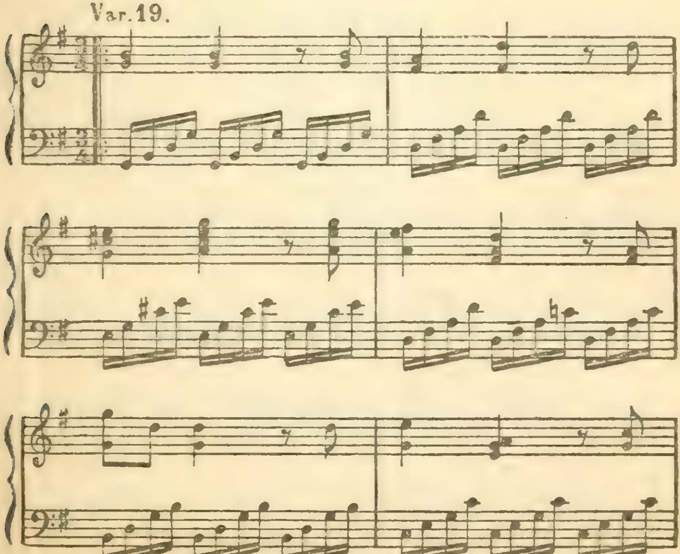


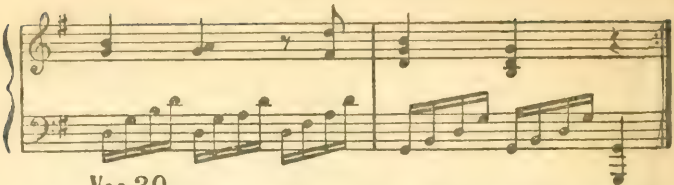
Var.18.



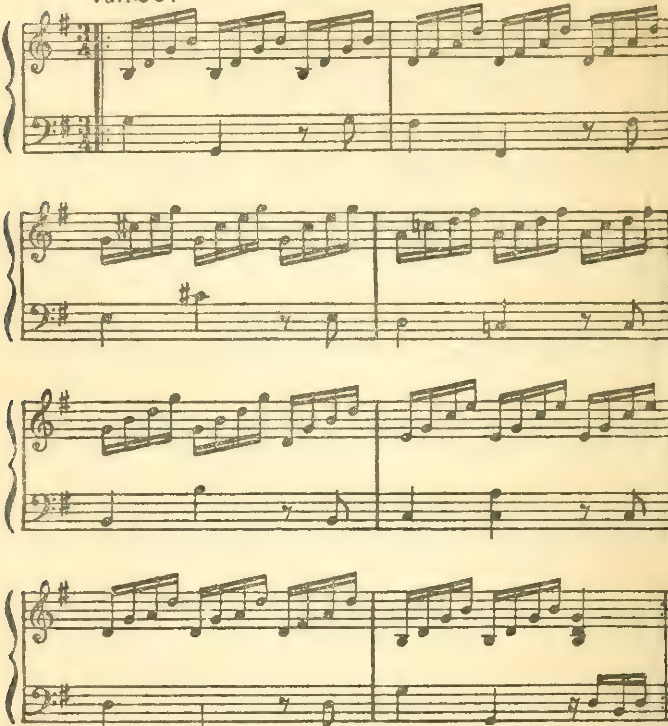


Var. 19.

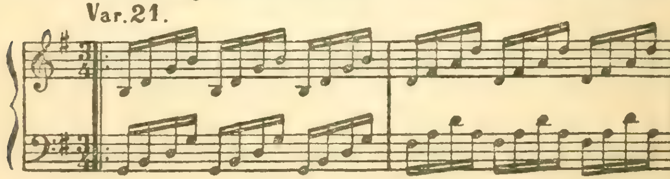


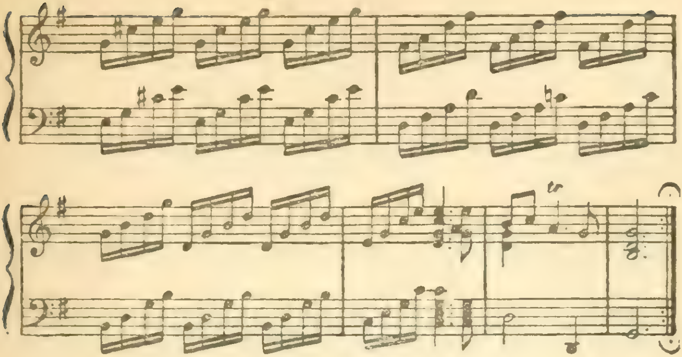


Var. 20.



Var. 21.
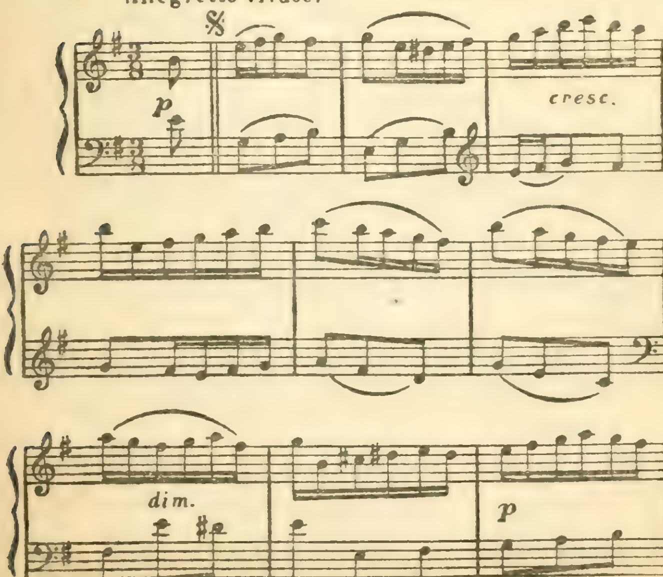


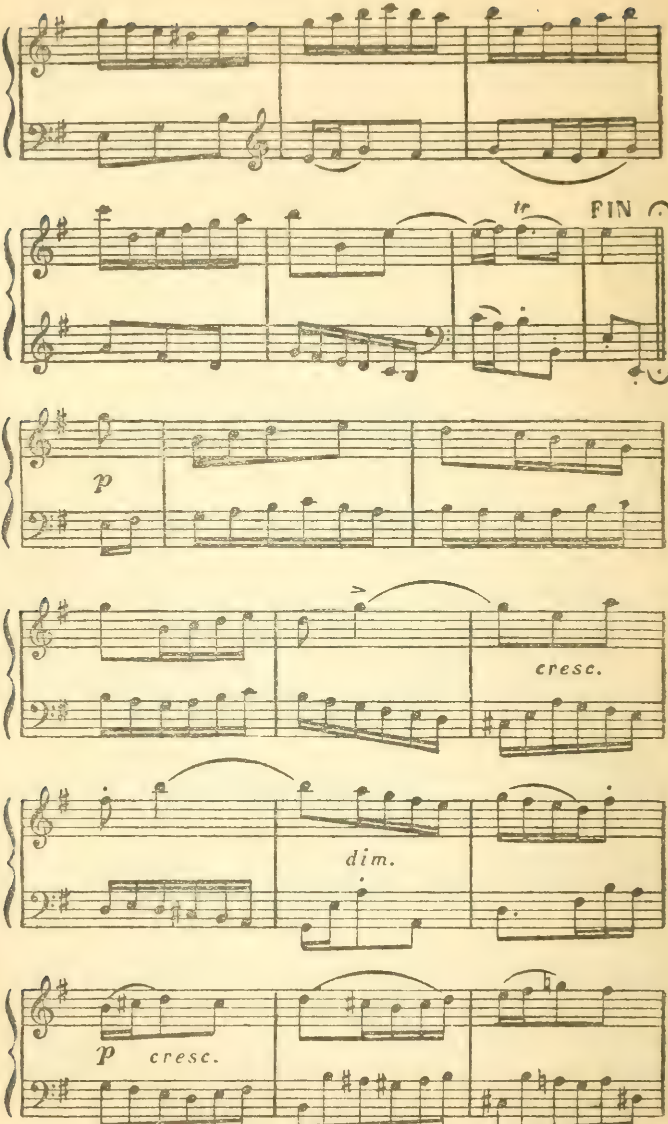


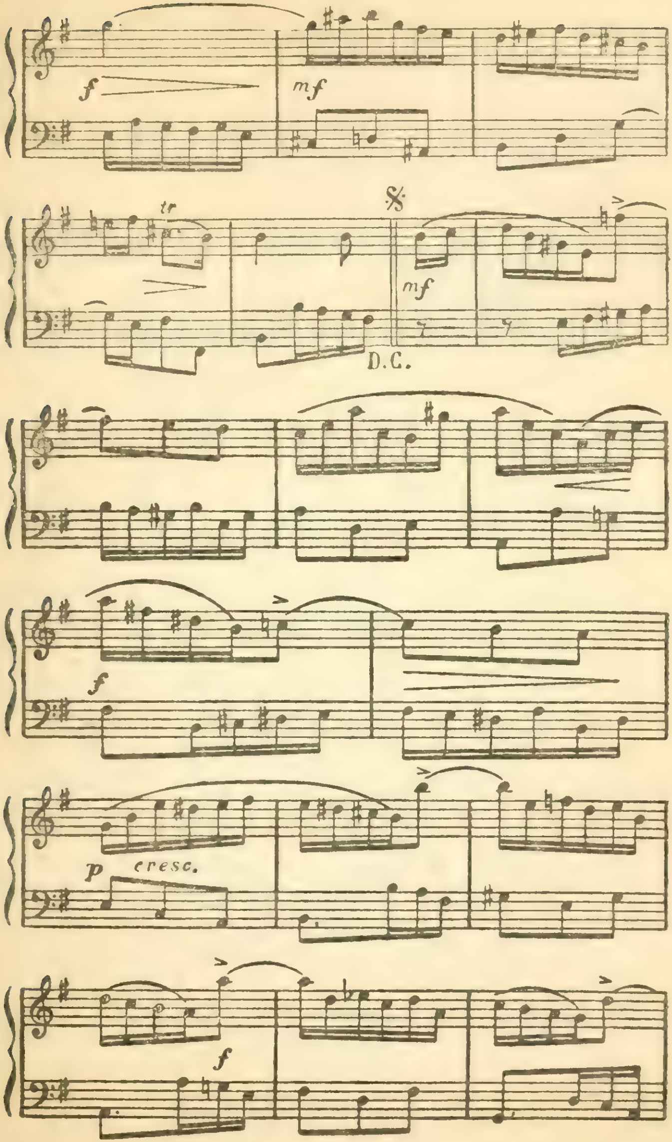
PASPIÉ

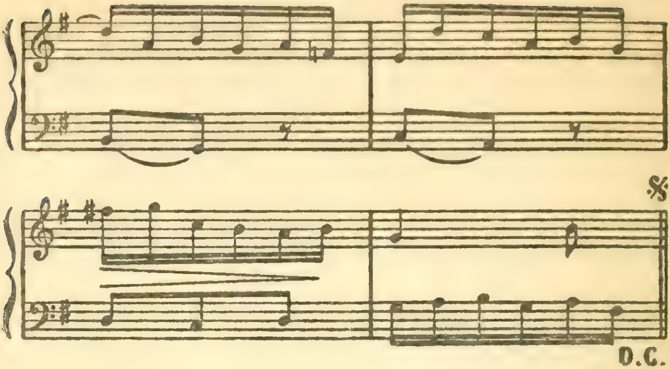
JUAN SEBASTIÁN BACH (1685-1750)

Allegretto vivace.




tr
FIN
p
cresc.
dim.
p cresc.


f
mf
tr
mf
D.C.
f
p cresc.
f


D.C.

CAPÍTULO II

LAS DANZAS ANTIGUAS

La danza antigua, la de la Edad Media y aun la de época más reciente, era inseparable del canto y acoplamiento instrumental, de modo que, hablando en propiedad, la *carola,* la *estampida,* la *balada,* el *rondó*, son realmente canciones danzadas que han dado el tipo a todas las danzas instrumentales. De lo cual ha de concluirse que la mimética no ha ejercido ella sola su influencia en la formación de las danzas, sino que las lenguas han contribuído a la elaboración de formas nacionales típicas. El intercambio de formas entre naciones puede asegurarse que es el punto de partida de lá música instrumental artística desde el siglo XVI.

La gran mayoría de las danzas alcanzaron un estilo artístico cuando se fueron englobando, poco a poco, en las *partite* o *suites*.

Sabido es que la forma de las *suite* o *partite* proviene de la agregación de dos o más danzas antiguas que forman serie o parte (que por eso se llamaron *partite* o *suite*), es decir, partes o series de un discurso musical, que fueron breves al principio y extendiéndose luego prontamente.

Tratemos, pues, del elemento de discurso musical

que se ofreció al compositor primitivo, insiguiendo la división que antes hemos trazado de la danza en general.

A) *Danzas téticas binarias.*

Pavana

He aquí el nombre de una danza antigua que, como la *gallarda* en la técnica de los primitivos, aparece asociada a un fondo, a un enunciado, a un discurso musical. Las obras de nuestros vihuelistas del siglo XVI son discursos musicales en forma de *pavanas, gallardas,* cuando no se han popularizado aún los nombres de *toccata, tiento, preludio,* cuando no saben qué título se ha de dar a un fragmento musical cualquiera. La *pavana* se asociaba, generalmente, a una danza más rápida, en compás ternario *(proportio),* de donde la sucesión habitual de *pavana* y *gallarda* (de la cual ya se ha dado una ejemplificación en la ilustración musical número *I).* La *pavana* reviste una importancia excepcional, ya sola, ya aislada, y aun más característica asociada a una *suite.* De todos modos es el tipo por excelencia del discurso musical primitivo, tipo de lo que se entendía entonces por el estilo patético. Desaparece, gradualmente, desde el siglo XVII, y ya en 1650 tiende, como primera pieza de la *suite,* a transformarse en una especie de sinfonía o sonata.

En la *Orchèsographie,* de Thoinet Arbeau (1588), figura una *pavana* a cuatro voces. Es más antigua y en forma de *variación* la que se da en la ejemplificación correspondiente (número *IX).*
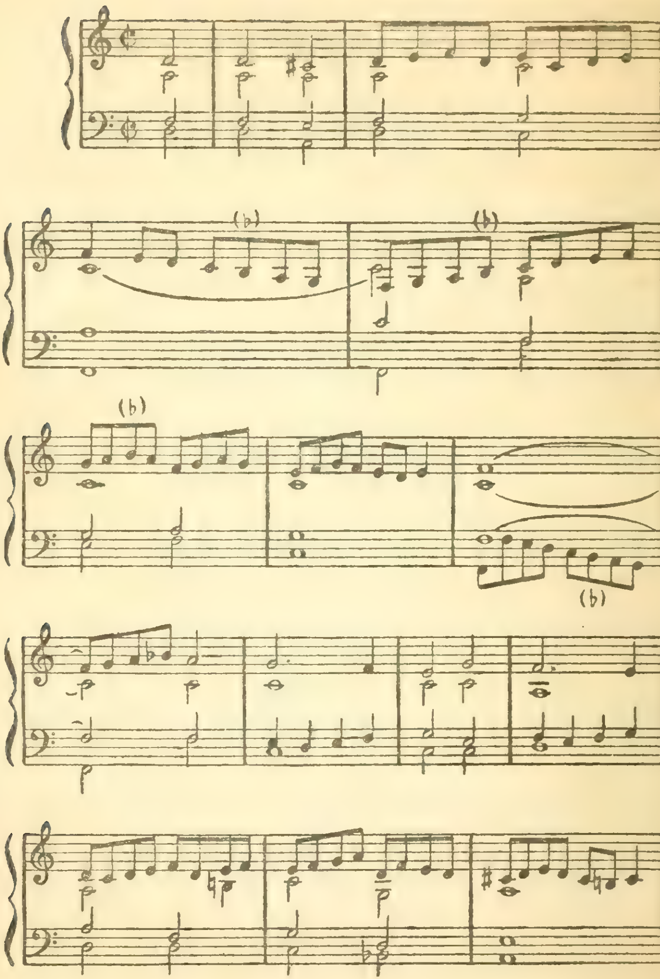
Se sabe de esta antigua danza que era una de las más serias y aristocráticas. Cuando resonaba en los
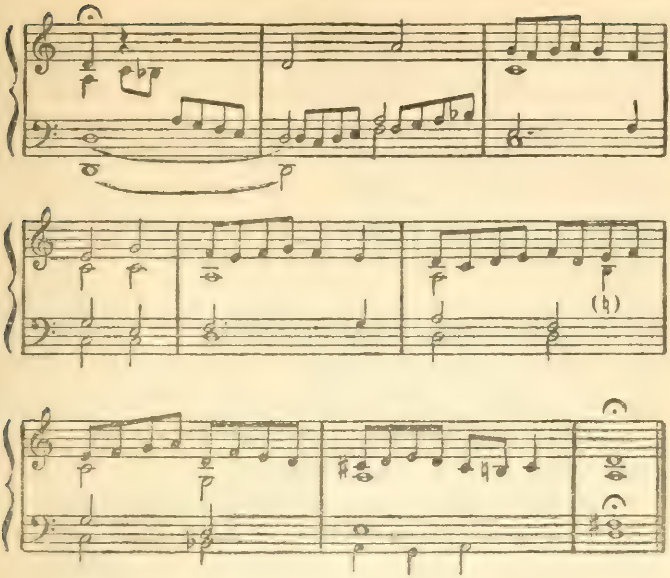
estrados principescos y señoriales, tendiendo a ser plena manifestación de galantería, desplegábase como una especie de cortejo de matronas; escribían para ello los poetas versos galanes, y los músicos la acompañaban ordinariamente con las *melifluas* sonoridades de oboes, acoplados con trombones o saquebuches. Por sus regias magnificencias era considerada y tratada la *pavana* como una *gran danza.* Ciertos sesudos autores dicen «que, bajo la influencia española, lo grave de la danza se trocó prontamente en pretensión y ampulosidad». Pero esa pretensión y ampulosidad vendrían de la manera especial que, según otros más sesudos y graves autores nacionales y extranjeros, tenían en el acto de bailarla los españoles, *pavoneándose,* es decir, bailándola puestos de capa los caballeros y ahuecándola con el puño de la espada ceñida a sus cuerpos. De aquí el nombre de la tal danza y el verbo *pavonearse.* Esto es lo que cuentan historias más o menos verídicas que corren por ahí. Pero se consigna otra versión, que el nombre de *pavana* proviene de la ciudad francesa de los Bajos Pirineos, llamada Pau, o de la gallina de Calcuta que se conoce con el nombre de pava. Haciendo la salvedad histórica de que *si non è vero è ben trovato,* diré que la boga de la danza alcanzó los tiempos de Luis XIV, y que cuando se presentaba en el último compás de la danza el signo musical llamado *corona* o *calderón,* las damas danzantes concedían el beso invocado en el texto poético, si la danza lo tenía, como solía suceder, *Donnez-moi un baiser.*

Y no me resta más que añadir que el compás de esta danza era binario y el movimiento *lento,* y que la *pavana italiana* que se da en la ejemplificación del texto musical siguiente, es de nuestro organista-clavicordista Félix Antonio de Cabezón.

PAVANA ITALIANA

Félix Antonio de Cabezón (1510-1566)





Branle

El nombre de esta danza viene del substantivo francés *branle,* movimiento de un cuerpo que va de un lado a otro; figuradamente se da el mismo nombre al impulso dado a una cosa; es el nombre de la danza de este título; compás binario en que, en algunos ejemplares, la *thesis* se presenta precedida de una breve nota al alzar (anacrúsica), que no siempre transforma el ritmo tético en protético, como si fuera un sonido que, suprimiéndolo, no afecta a la idea melódica. Usan los franceses la frase *mener le branle* como significación de dar el ejemplo de algo. Llámase *branle* el camastro de los *matelots.* En suma, el verbo activo francés *branler,* significa, entre otras cosas, vacilar, inclinarse de un lado a otro, mover,

removerse, amenaza de revuelta, combatir, etc. Ya se supone que el origen de esta danza gaya, bailada por muchas personas, es francés. Remóntase al siglo XVI. Suele cantarse algunas veces sobre el final obligado de un estribillo. Parece que del movimiento circular a sacudidas de derecha a izquierda, que hacen los que bailan el *branle,* proviene su nombre tan característico. Suelen intercalarse, al recomenzar de nuevo el movimiento circular a sacudidas, ciertos pasos llamados *rû de vache,* que ejecutan trepidando las piernas (como imitación de lo que hacen las terneras para manifestar su alegría). Solía añadirse también al *branle* una acción que le daba un subtítulo especial, *branle* del candelero, *branle* de los ermitaños, *branle* de las lavanderas, etc.

Tiene cierta notoriedad un *branle* que se remonta al 1540, de uno de los ascendientes de la familia de los *Philidor,* pífanos, oboístas, etc., italianos, cuyo verdadero apellido era *Filidori,* en cuya melodía se pone de manifiesto el gusto de la época por los conciertos de campanas, no desvanecido todavía en nuestros tiempos, sobre todo en Bélgica, y explica que el nombre de *carillon* ha llegado a nosotros junto con la música de algunas danzas antiguas.

Baile inglés

Especie de zapateado, de compás binario y carácter vivo y alegre, en movimiento enérgico y acelerado. Podía significar esta danza, bastante empleada por los clavecinistas, el *baile inglés* de referencia o bien alguna de las *Sonate da camera* que se estilaban durante los siglos XVII y siguiente, o bien, todavía, el título de una composición suelta (aire de danza) o de una simple parte

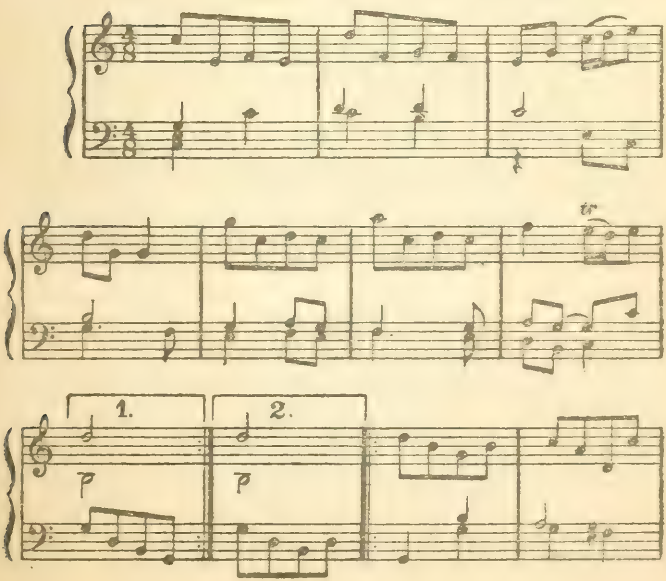
de *suite,* pero empleada siempre en movimiento rápido y animado.

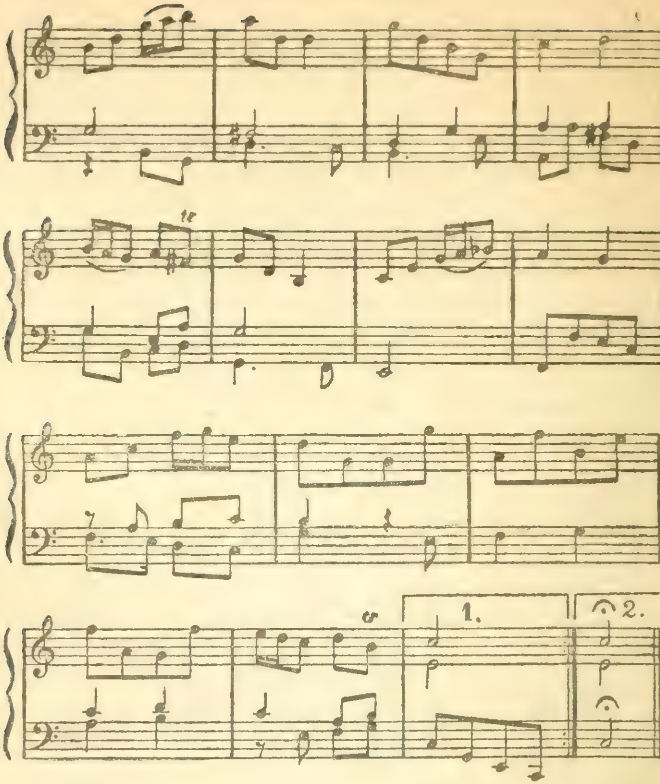
El *bailete inglés* que publicamos en el número *X* de las correspondientes ilustraciones musicales siguientes, es de Juan Gaspar Fernando Fischer.

Nació este maestro de capilla, uno de los mejores pianistas de su época, en 1630, y murió poco después del año 1737. La casa Breitkopf y Härtel, de Leipzig, ha publicado hace poco (1901) una buena edición de las obras completas de Fischer, para piano y órgano, que datan de la época primera del autor, que era maestro de capilla margravial de Baden-Baden.

BAILE INGLÉS

JUAN GASPAR FERNANDO FISCHER





B) *Danzas protéticas binarias.*

Gavota

Proviene su nombre de los montañeses del Delfinado, llamados *gavots,* conocida desde principios del siglo XVII. Puede verse ya en la colección de Miguel Prætorius, *Terpsichore,* aires de danza, a cuatro y seis partes (1612). Desciende del antiquísimo *branle,* cuyo ritmo pertenece a todos los pueblos. Era la danza favorita de los tiempos

de Lulli. Movimiento moderado a $^2/_2$ *(alla breve),* caracterizado, sobre todo, por el alzar de una blanca o dos negras, y por su estructura periódica de dos en dos compases. Se termina siempre en el tiempo fuerte, y en un principio la corchea era la figura de menos valor que podía emplearse. Cuando se empleaba en la *suite* se colocaba, generalmente, a continuación de la *zarabanda*. Constaba antiguamente de dos partes, cada una de ocho compases con *ritornelli*. Cuando a la *gavota* se le añadía un *trío,* se empleaba entre las dos repeticiones de la *gavota* una segunda *gavota, alla Musette*, es decir, en el estilo propio del instrumento llamado entre nosotros cornamusa, gaita gallega, etc.

Musicalmente hablando, las *gavotas* del tiempo de Juan Sebastián Bach corresponden a las *allemandas* de la época de Stein.

Dejaron celebrados modelos de esta danza, Corelli, Gluck (en el *Orfeo* y en *Alceste*), Hændel, Bach, Lulli, Rameau, etc.
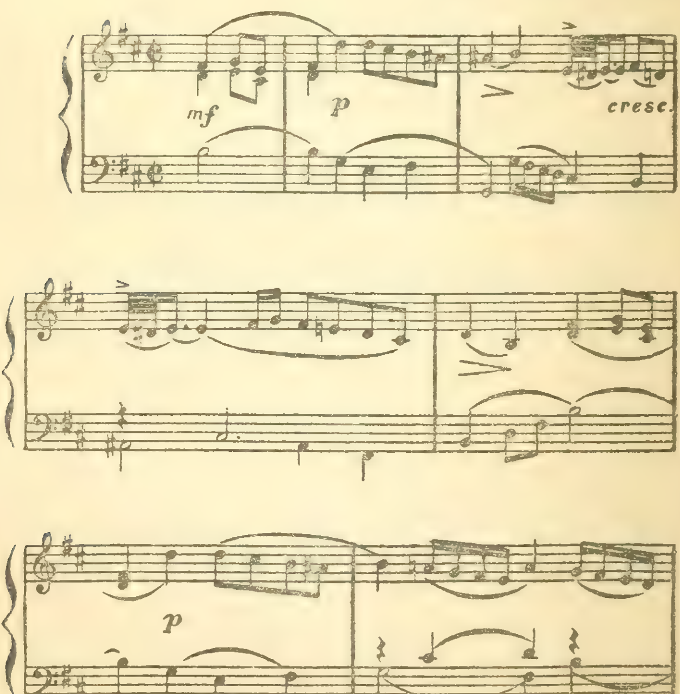
En las ilustraciones musicales de esta forma, se publican varias danzas de este género: dos de Juan Sebastián Bach (números *XI* y *XII)*, una *gavota* con *minué,* del mismo (número *XIII)* y otra *gavota* del P. Martini (número *XIV)*.
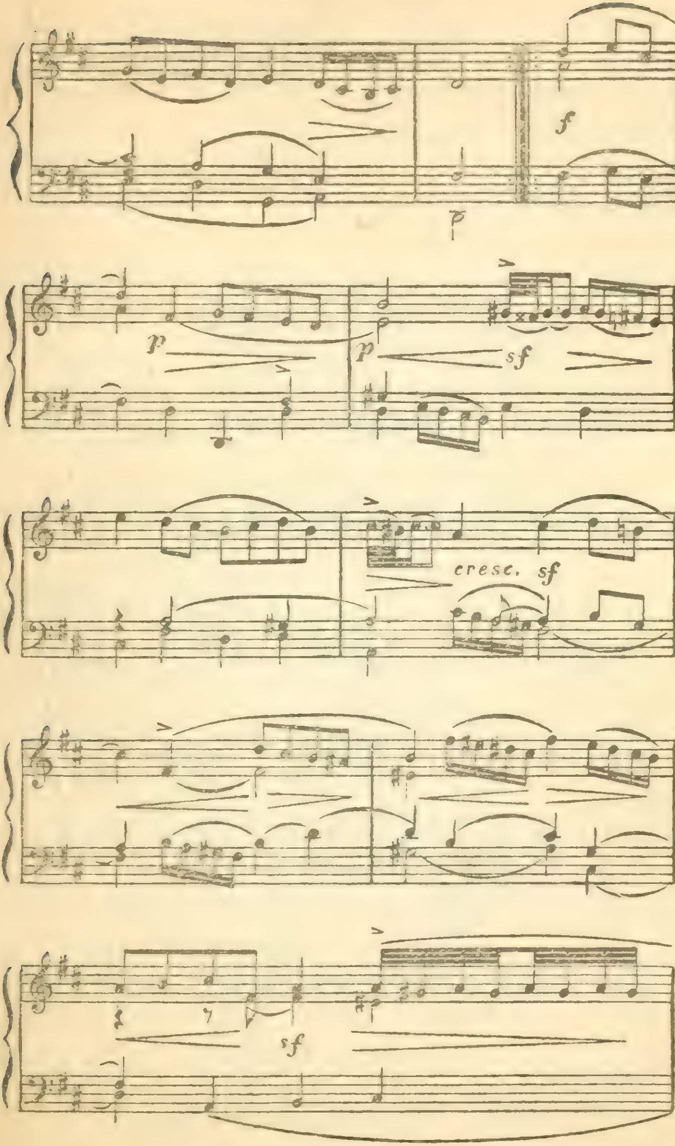
Martini (Juan Bautista) llamado ordinariamente P. Martini, historiador y compositor celebrado, nació en Bolonia el 24 de Abril de 1706, murió en la misma ciudad el 4 de Octubre de 1784. Hijo de un violinista, estudió con éste el violín; el piano y el canto con el P. Angelo Predieri, y el contrapunto con el sopranista Ricieri. En 1721 entró en la Orden Franciscana, y en 1725 fué ordenado de sacerdote y nombrado maestro de capilla
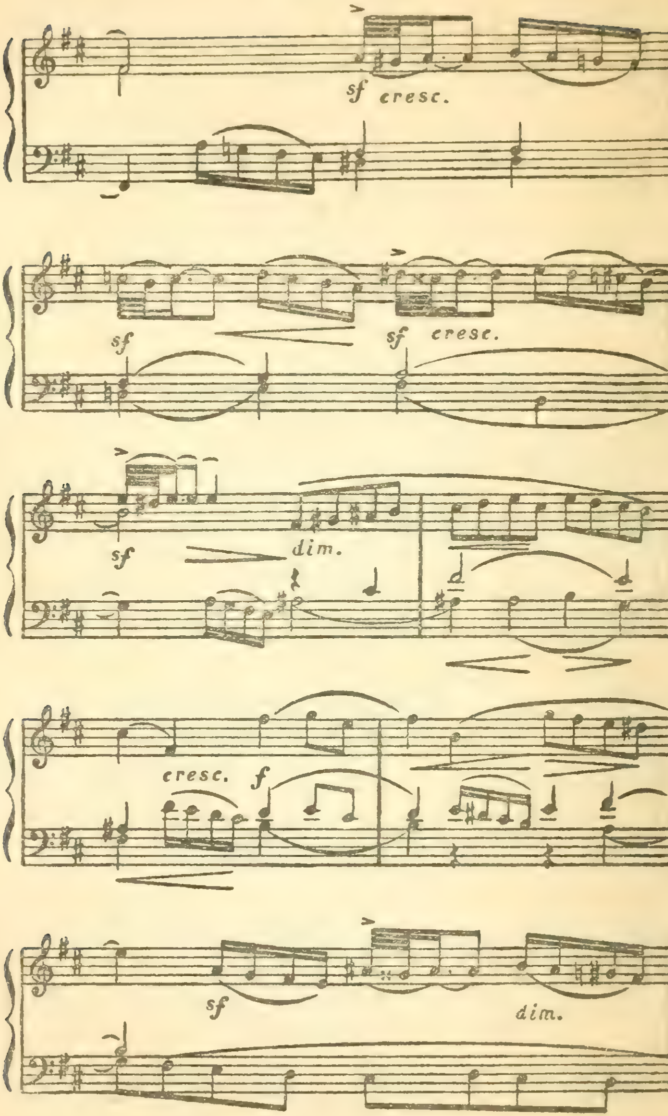
de la iglesia de su Orden. Gozó de gran nombradía no sólo en Italia sino en Europa. Las obras impresas del P. Martini son muchas, y entre las de piano u órgano cabe mencionar sus 12 *sonatas* de la Op. 2, las 6 *sonatas* de la Op. 6. Las obras históricas y polemísticas de este Padre son importantísimas, especialmente su *Storia della musica* (3 volúmenes) y el *Esemplare* o tratado del contrapunto (2 volúmenes).
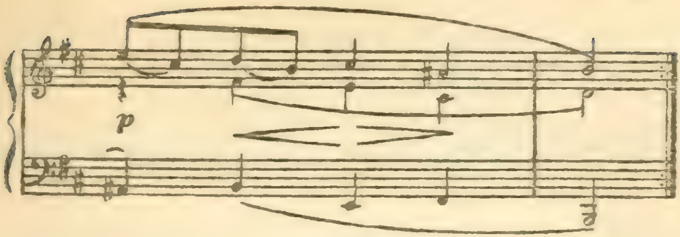
GAVOTA

J. S. BACH (1685-1750)
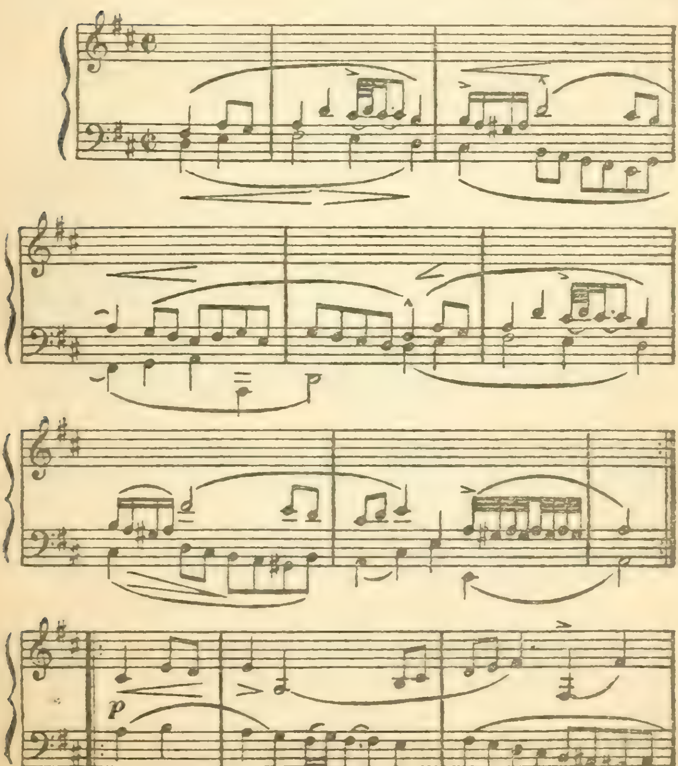



f
p
p
p
sf
cresc.
sf
sf

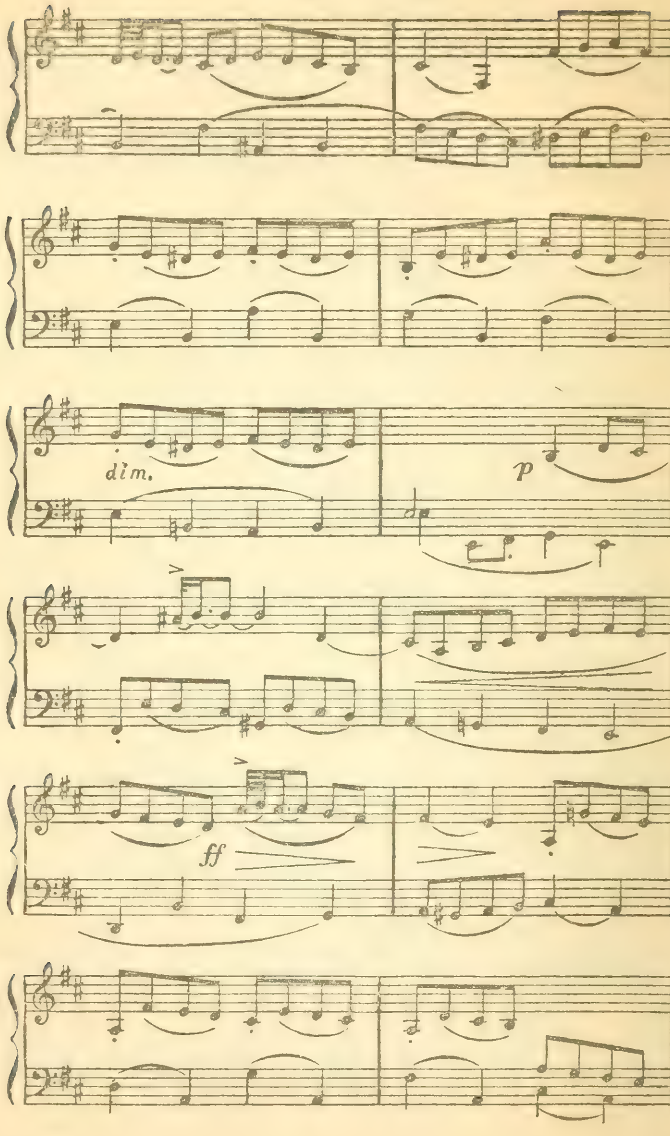

sf cresc.
sf
sf cresc.
sf
dim.
cresc.
f
sf
dim.

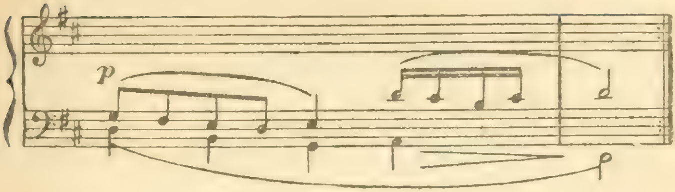


GAVOTA

J. S. BACH (1685-1750)

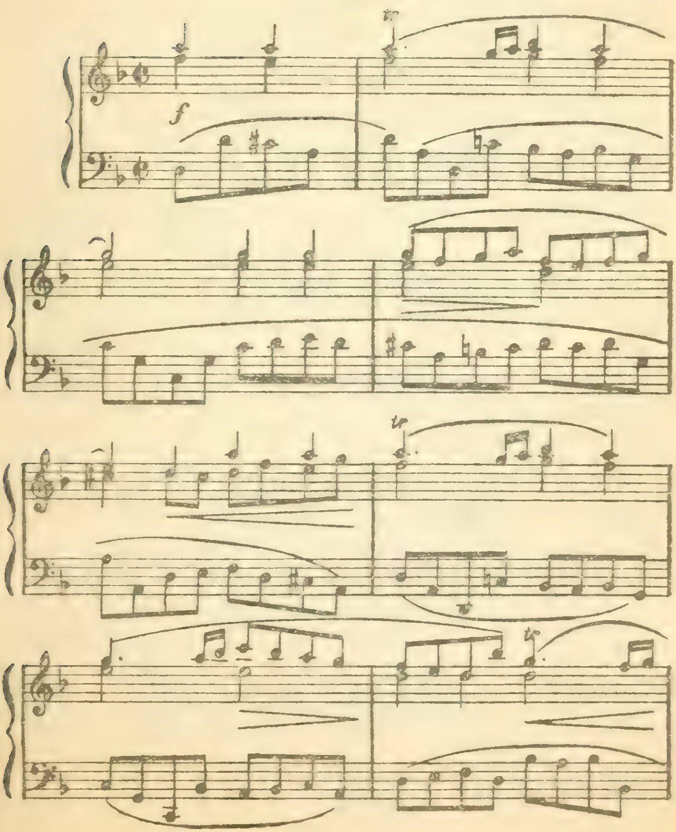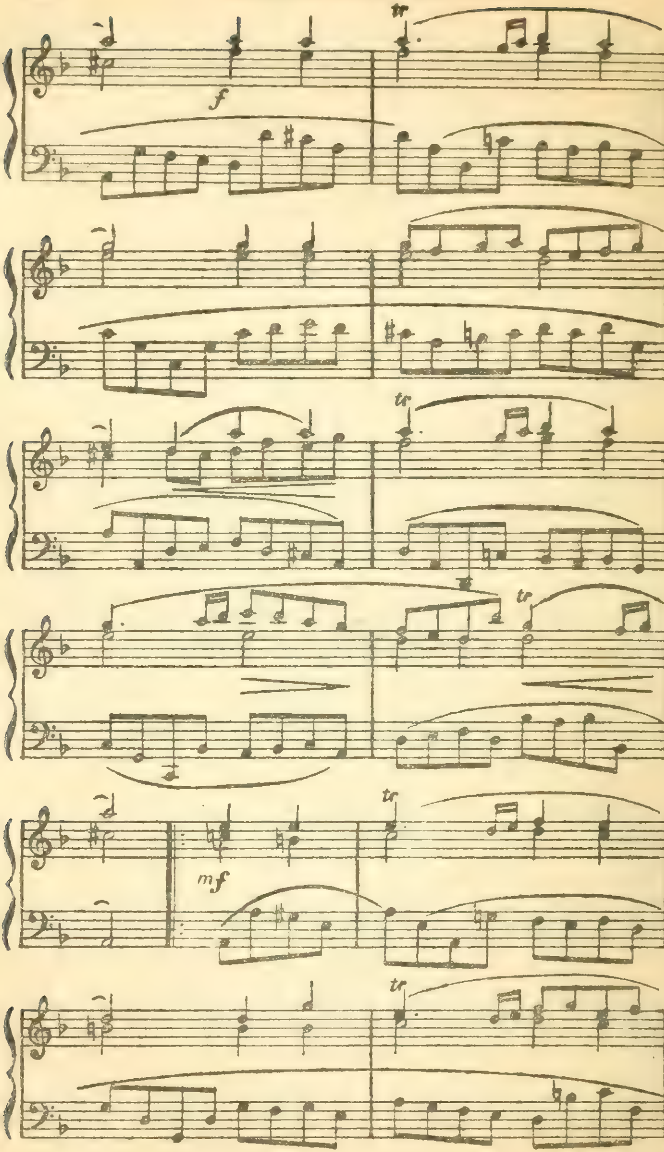



dim.
p
ff

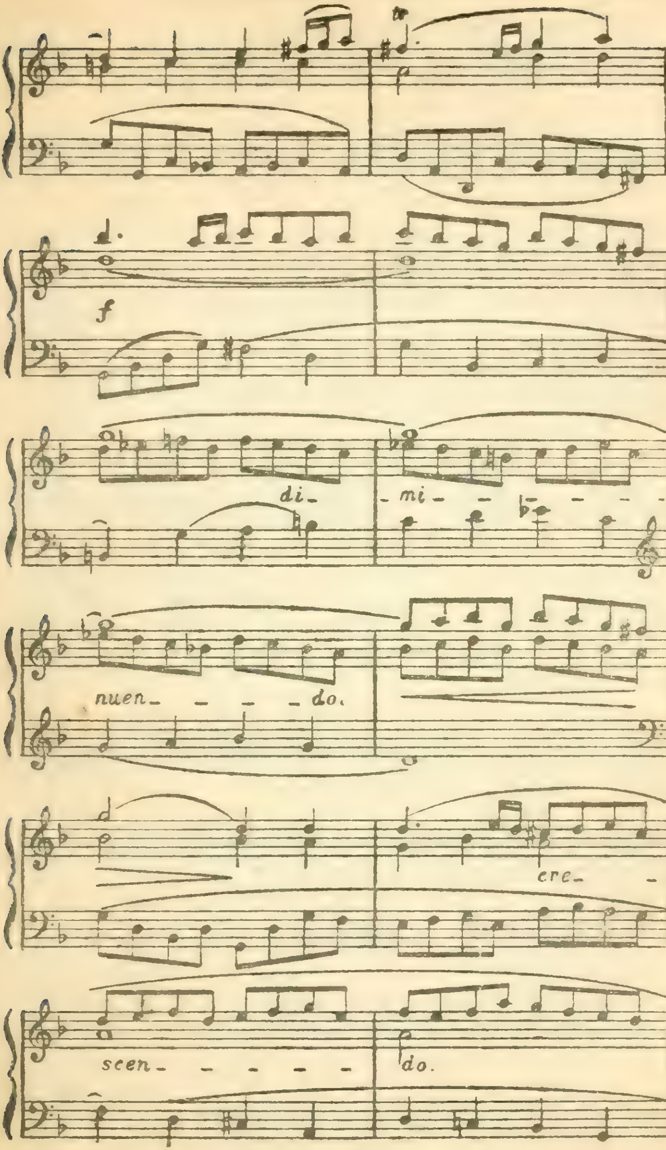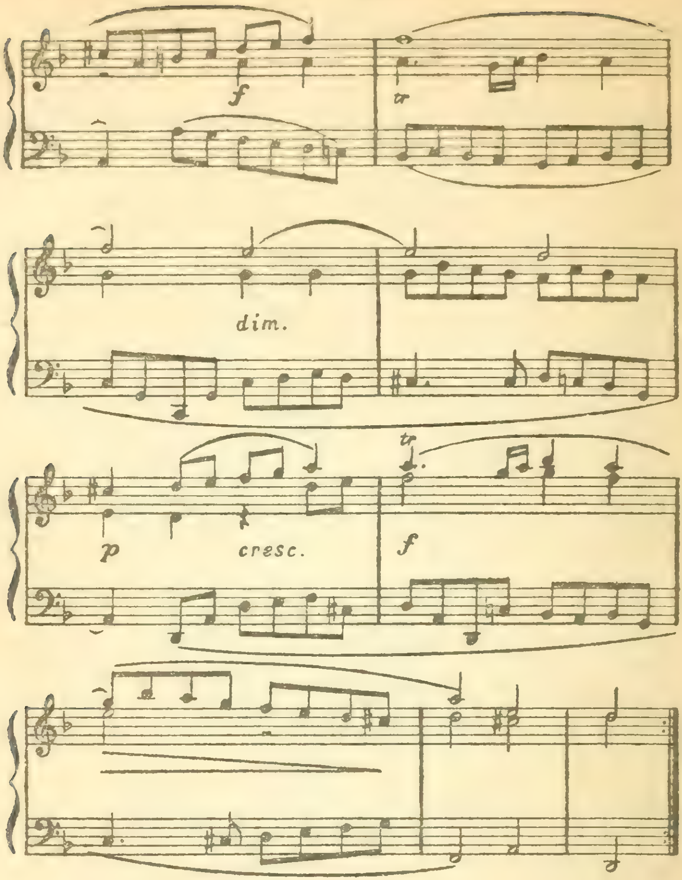


GAVOTA Y MUSETTE

J. S. Bach (1685-1750)
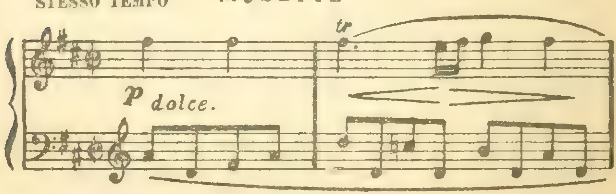



tr
f
tr
tr
tr
mf
tr

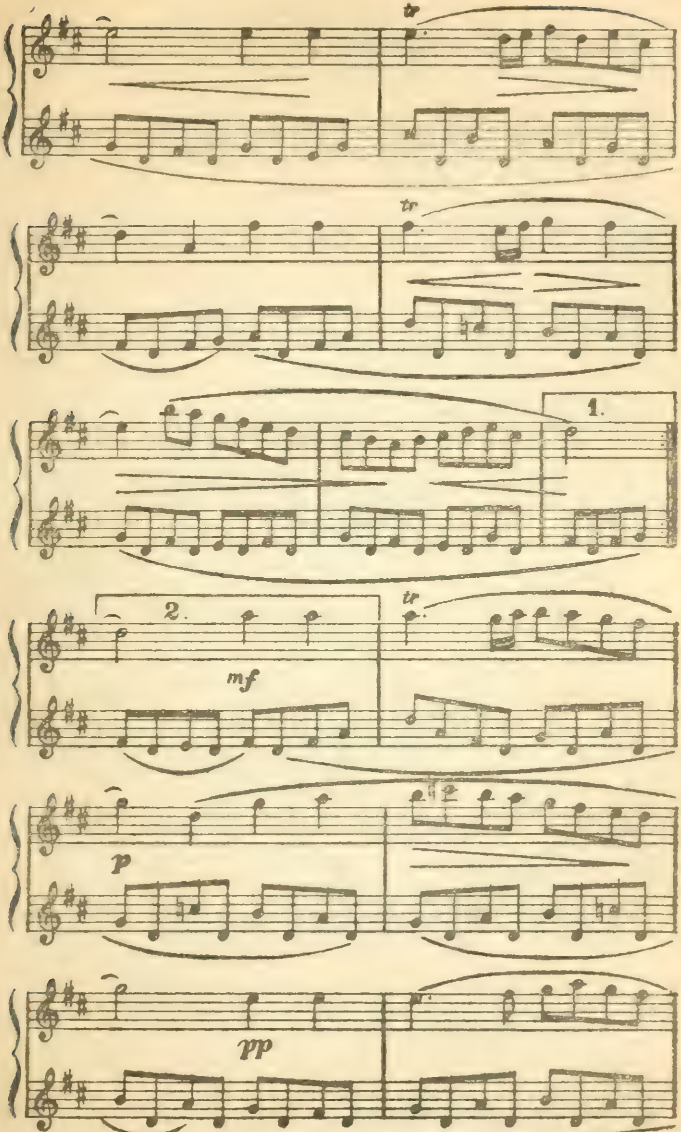

f
di_
_mi_
nuen_
_do.
cre_
scen_
do.

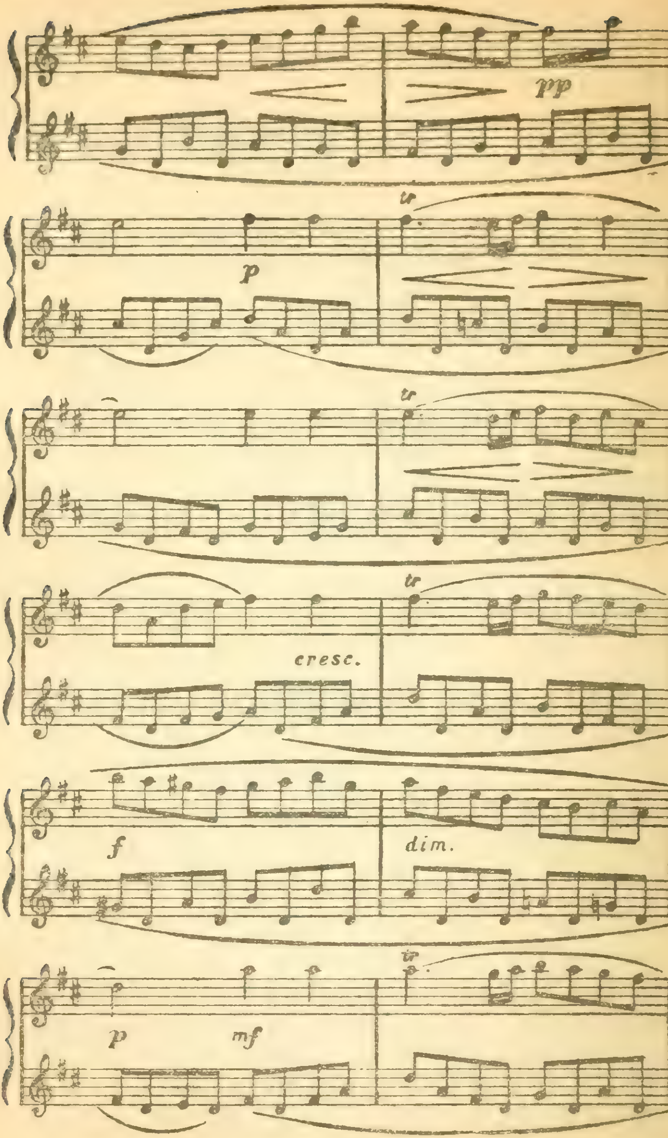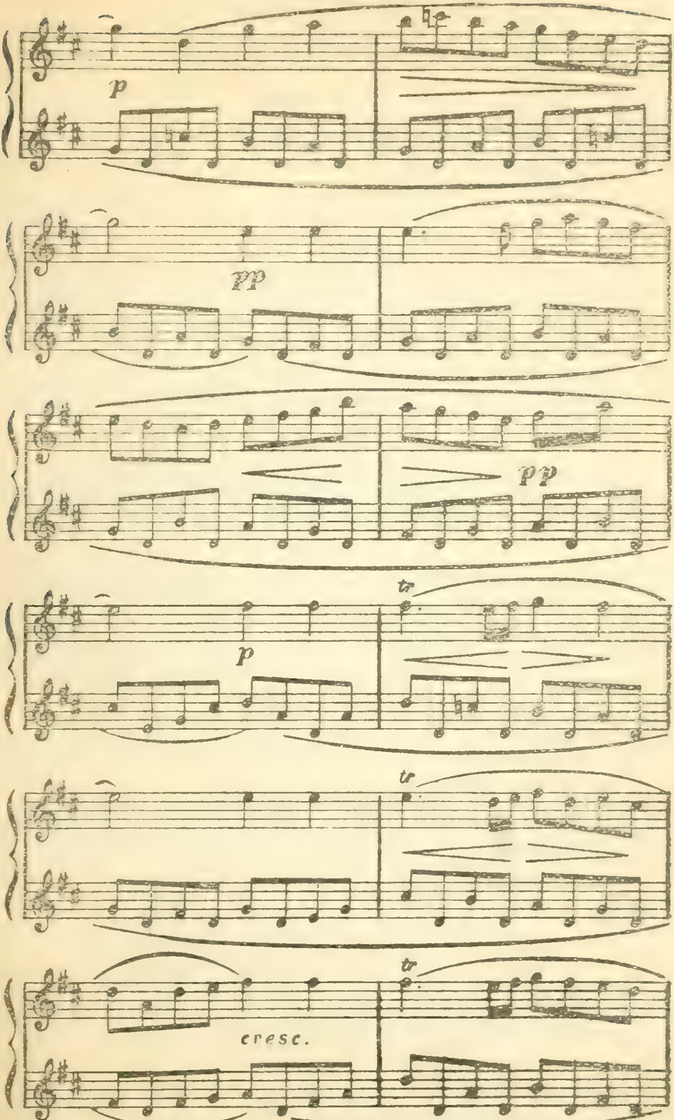


STESSO TEMPO
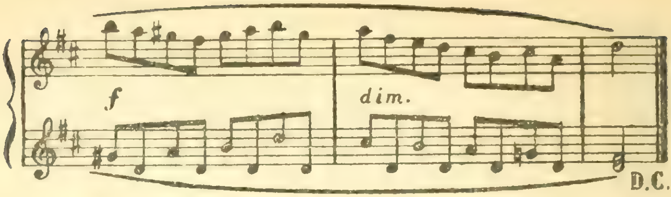
MUSETTE




tr
tr
1.
2.
mf
tr
p
pp

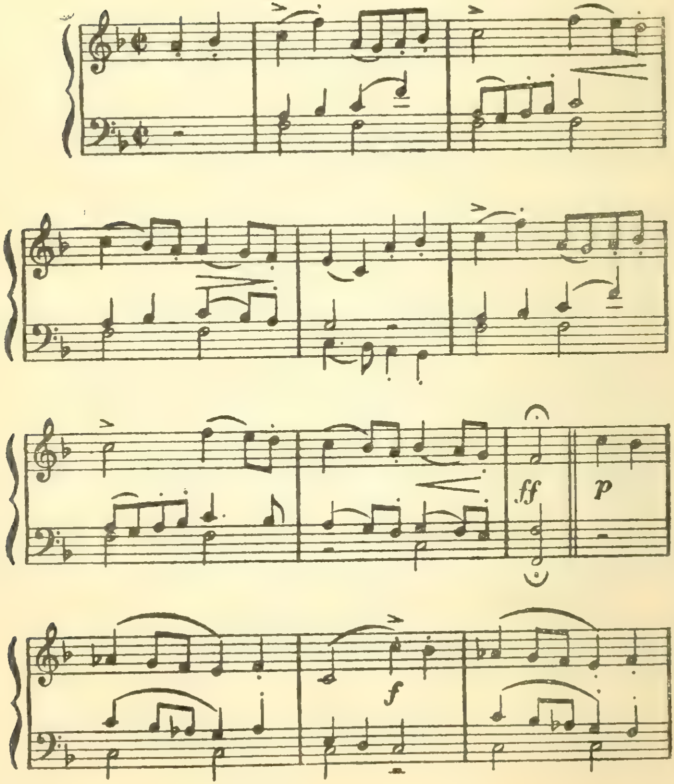

pp
p
tr
tr
tr
cresc.
f
dim.
tr
p
mf

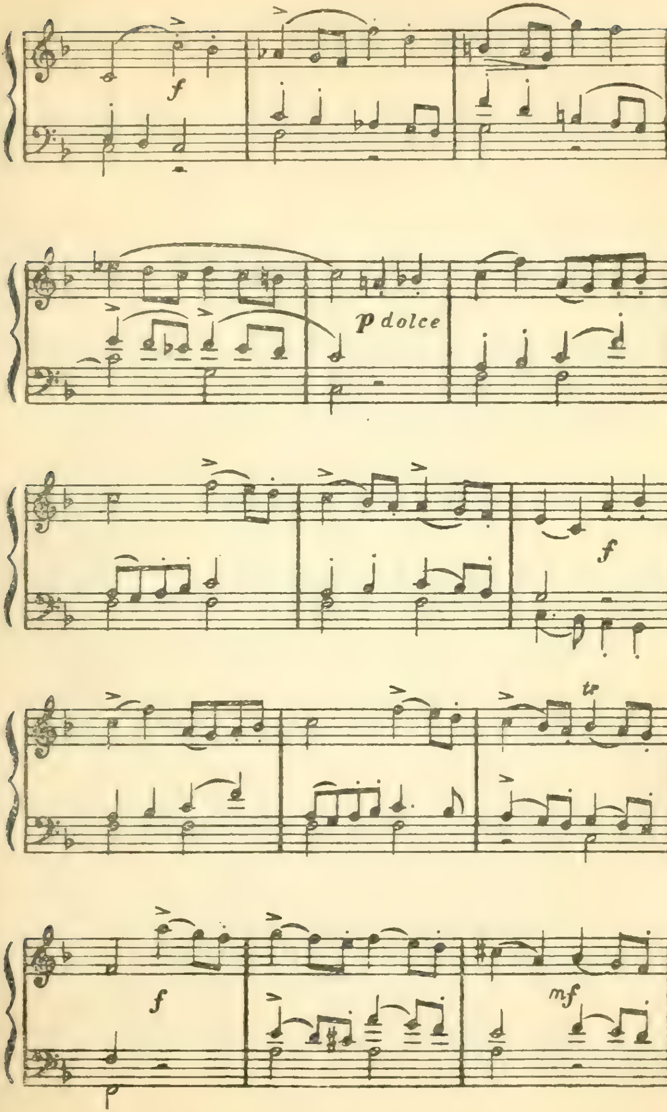

p
pp
pp
tr
p
tr
tr
cresc.

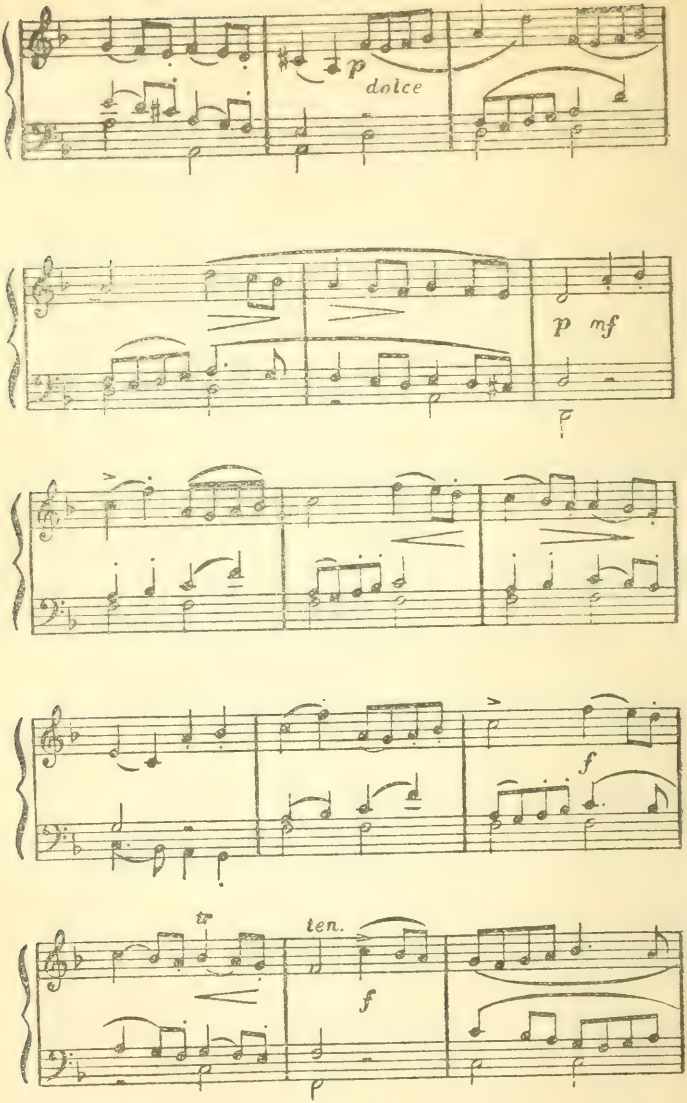


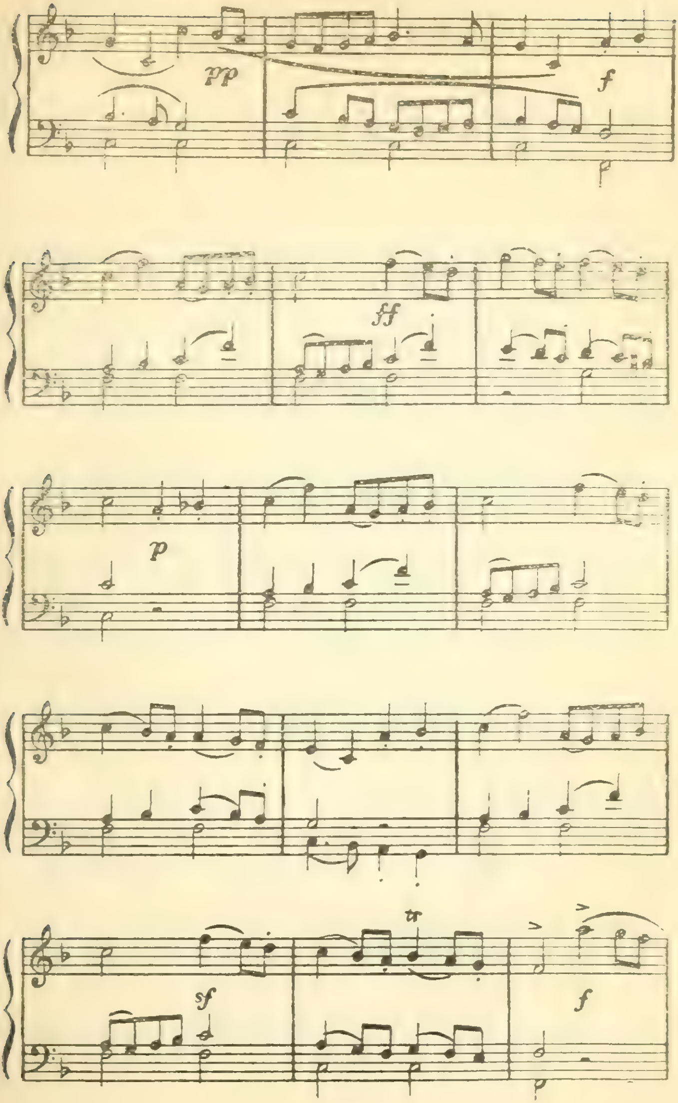
GAVOTA

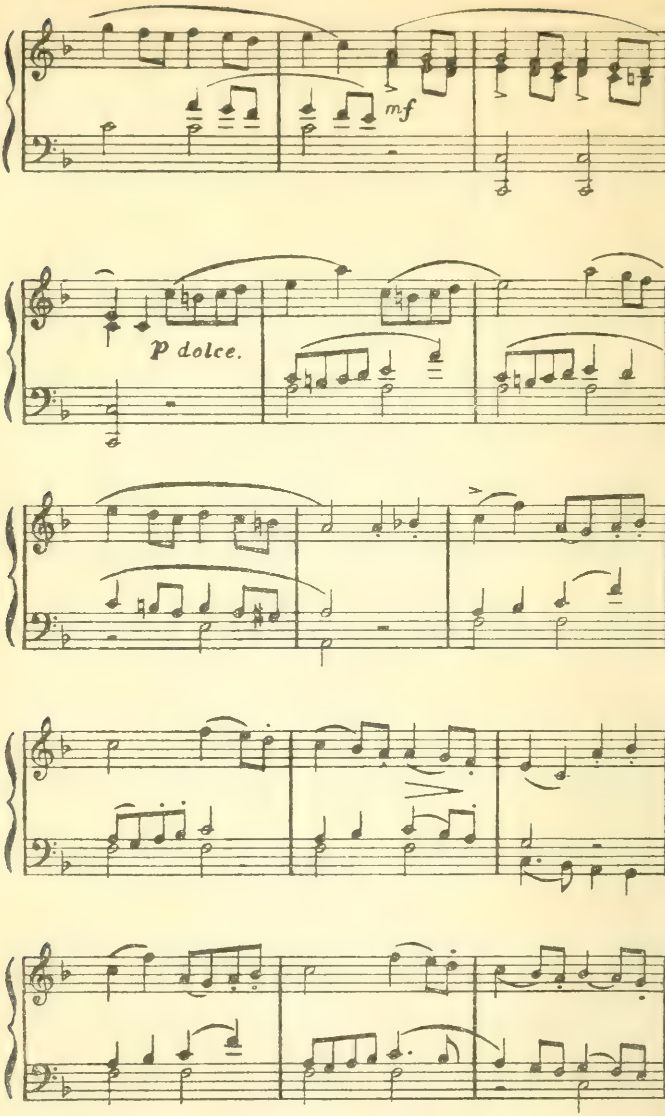
P. Martini (1706-1784)
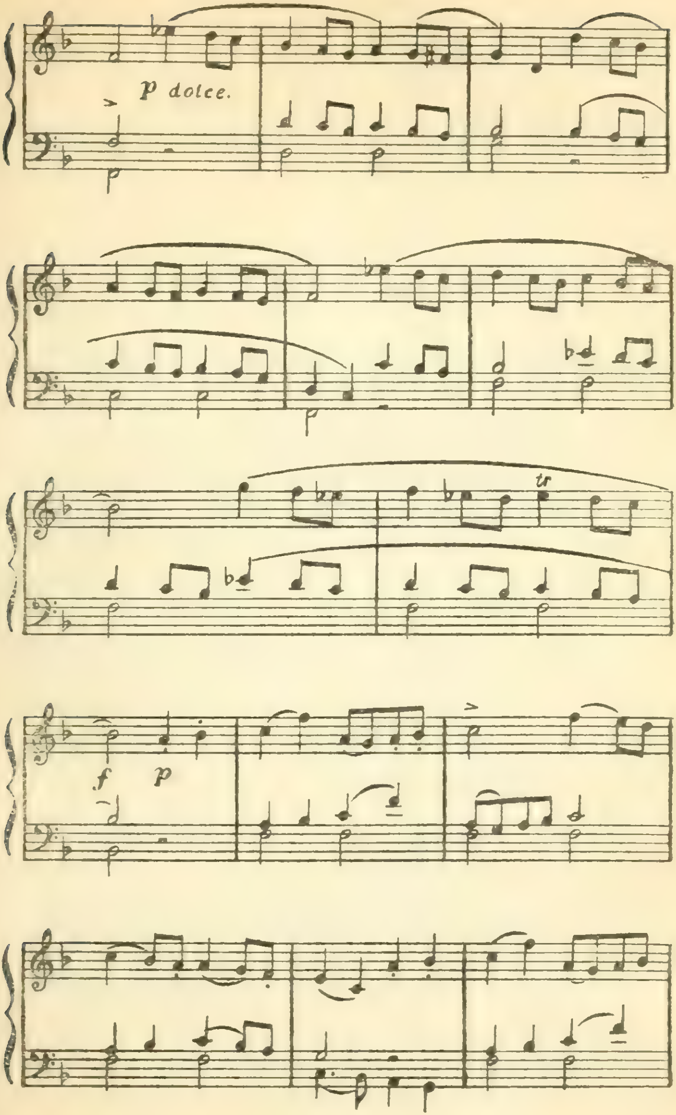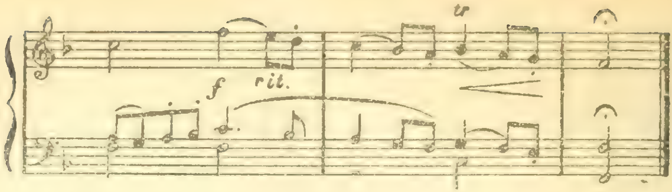



f
p dolce
f
tr
f
mf


p
dolce
p mf
f
tr
ten.
f


pp
f
ff
p
sf
tr
f


mf
p dolce.


p dolce.
tr
f
p



Passamezzo

Antigua danza italiana, en compás binario, que según la *Orchesografie* de Toinot Arbeau (anagrama de Juan Tabouro, 1589 y 1596; reimpresión, París 1888), sería una *gavota* algo acelerada y de frases no tan uniformes en su marcha acompasada periódicamente. Se ha disputado mucho sobre el significado de esta palabra, «paso a través de la cámara», «paso y medio», etc. Pero el nombre *medium,* propiamente hablando *per medium,* en italiano *mezzo,* en la teoría proporcional designaba el signo de diminución *(alla breve),* y como el compás quedaba reducido a la mitad del valor que tenía antes, *paso a mezzo* significaba, simplemente, «danza de un movimiento acelerado».

El *paso y medio,* en suma, es una danza protética o anacrúsica como la *gavota.*

Tambourin

Nombre de una danza francesa en compás binario, con la base obligada de un bajo estacionario, ordinariamente en forma doble pedal. Es de carácter regocijado y salteante y de compás que se bate a dos tiempos. Se desarrolla en dos repeticiones de cuatro, ocho o doce compases cada una. Es protética como la *gavota.*

La apelación francesa de *tambourin* corresponde a uno de los dos instrumentos en que se quieren imitar, desde luego, el *tambourin* mencionado, como instrumento rítmico-acompañante y el instrumento cantante llamado en francés *galoubet*. Ambos nombres corresponden a nuestro *tamboril* (y jamás, como se ha traducido malamente, a nuestro *pandero*) y a nuestro *flaviol* o la *chistúa* vasca.

Rigaudon o Rigodón

Danza provenzal en compás *alla breve*, con una nota al alzar, de ordinario negra, como en la *bourrée*. El compositor inglés Purcell ofrece un ejemplo de esta danza, suprimida la nota anacrúsica señalada, aunque lo más ordinario es que empiece al alzar. Su carácter era primitivamente juguetón. Compónese comúnmente de tres partes de ocho compases cada una, la tercera *(trío)* de carácter distinto.

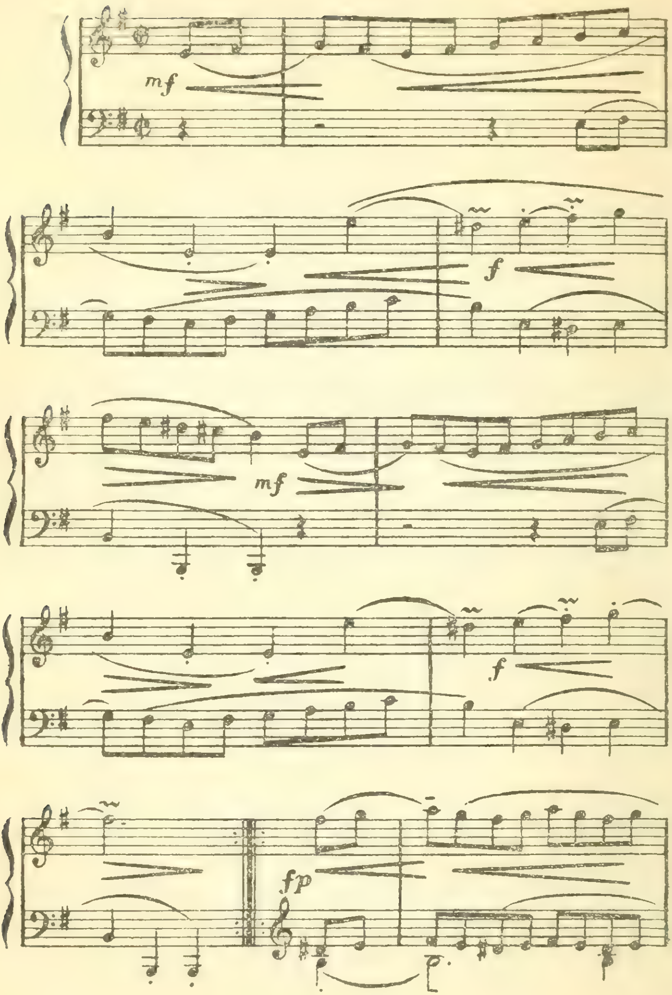
Parece que existe en Italia una canción marineresca en la cual se menciona a un tal Rigau, a quien se atribuye la invención de esta danza. Hay otra versión de origen italiano, como la anterior, porque de *rigo* viene *río*, y como un río es agua que desliza, de aquí su nombre y el de su música. ¿Y cuando su música no se desliza, qué oficio desempeña entonces el *rigo,* río?
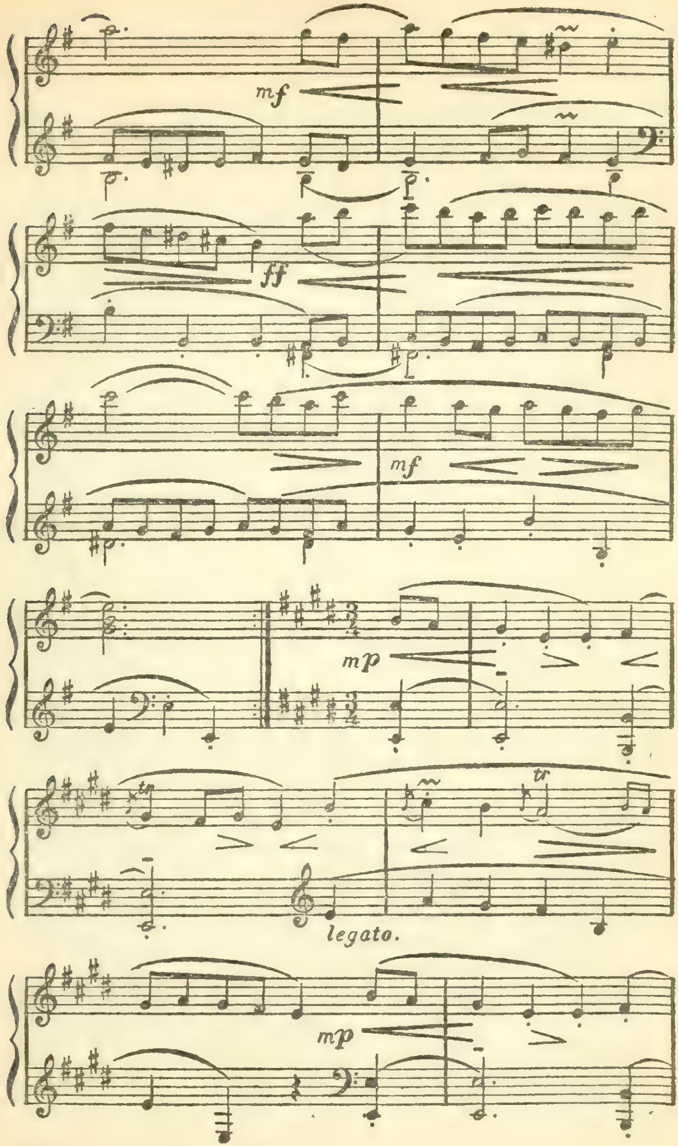
Ejemplos de esta danza, considerada entre el grupo de antiguas, no faltan. Recuerdo el bellísimo *rigodón* de *Ifigenia en Tauride*, de Gluck, y también el que se ve en una *suite* de Raff, cuyo número de *opus* olvido en este momento.

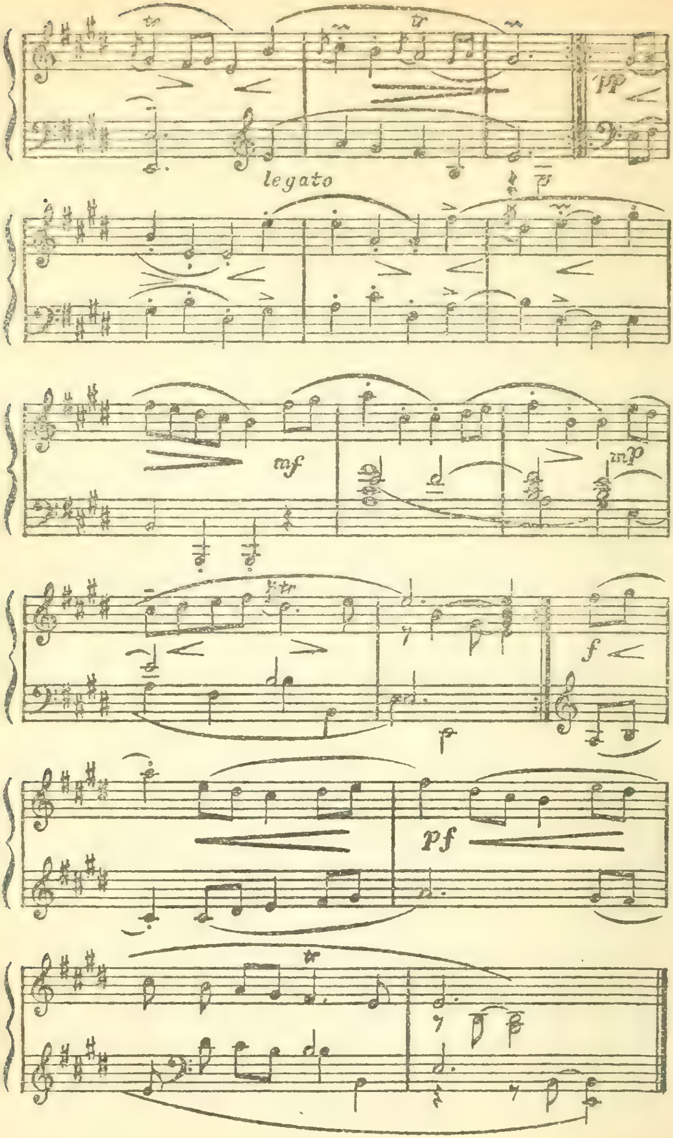
Se da una composición de este género, correspondiente al maestro Juan Felipe Rameau, en la parte de ilustración musical señalada con el número XV.

RIGODÓN

JUAN FELIPE RAMEAU (1683-1764)




mf
ff
mf
mp
legato.
mp


tr
tr
pp
legato
p
mf
mp
tr
f
p
pf
tr

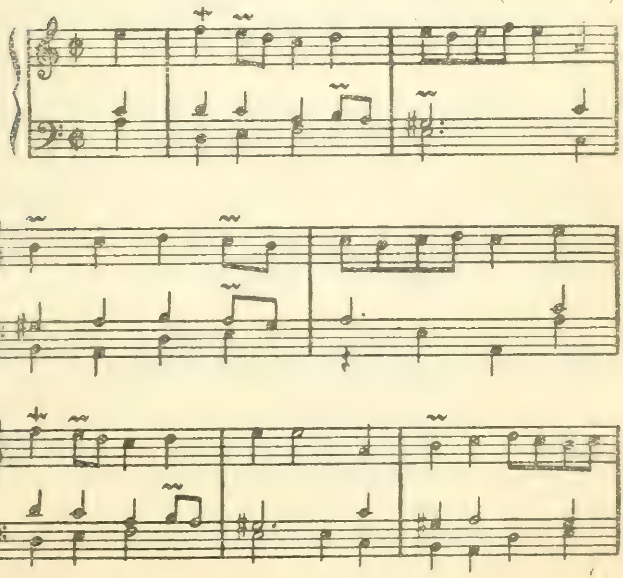
Bourrée
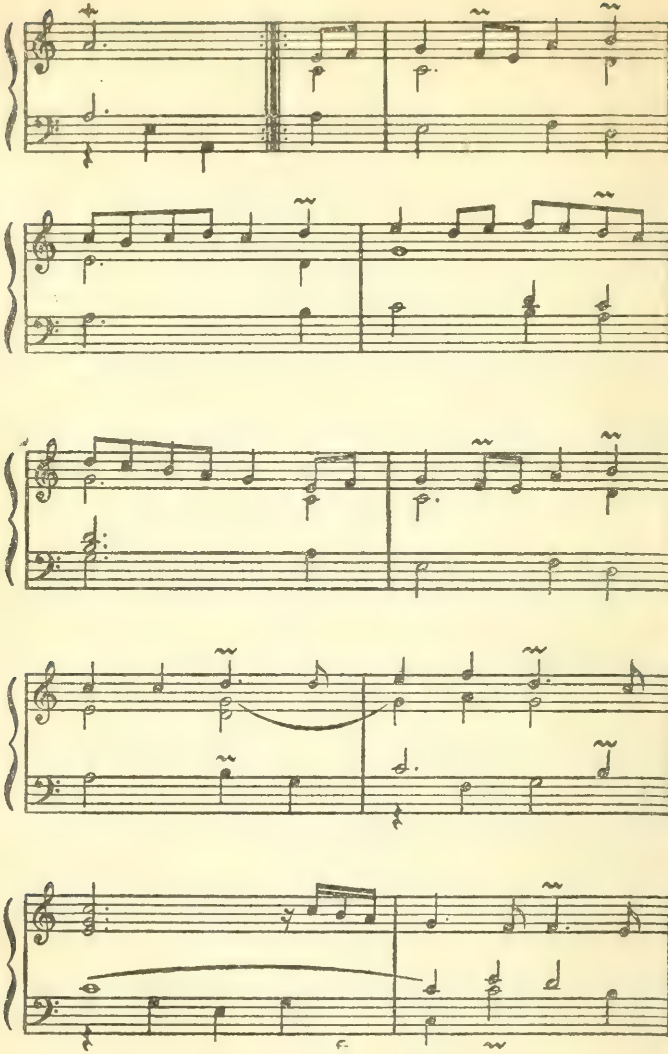
Antigua danza francesa, originaria, según afirma Rousseau, de Auvernia. Es conocida desde fines del siglo XVI, y aunque no es parte obligatoria de la *suite,* parece que quedó incorporada a esta forma después de la época de Lulli. Es de carácter tranquilo y de melodía flúida. Compás de 4/4 ó 2/4 y movimiento *allegro.* Ataca con una semínima al alzar o, a veces, transformada la semínima con dos corcheas. No ha rechazado siempre el canto. Ríes, el discípulo de Beethoven, tiene una *bourrée* elegantísima.

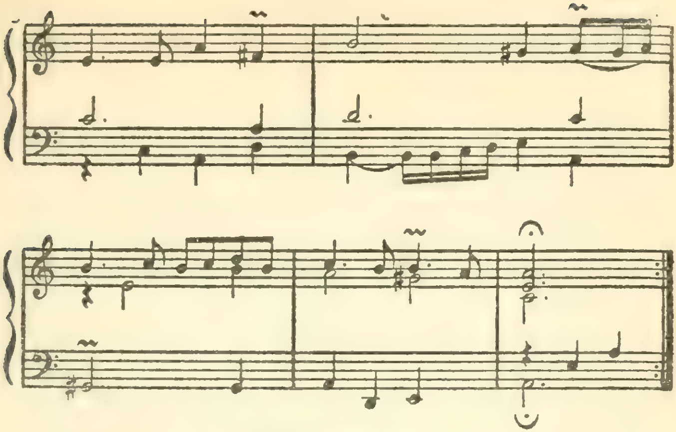
Vide en el texto musical número *XVI* una *bourrée* de Juan Gaspar Fernando Fischer, autor que nos es conocido por el *bailete inglés,* publicado en el número *X*.

BOURRÉE

FISCHER (1650-1737)







Allemanda

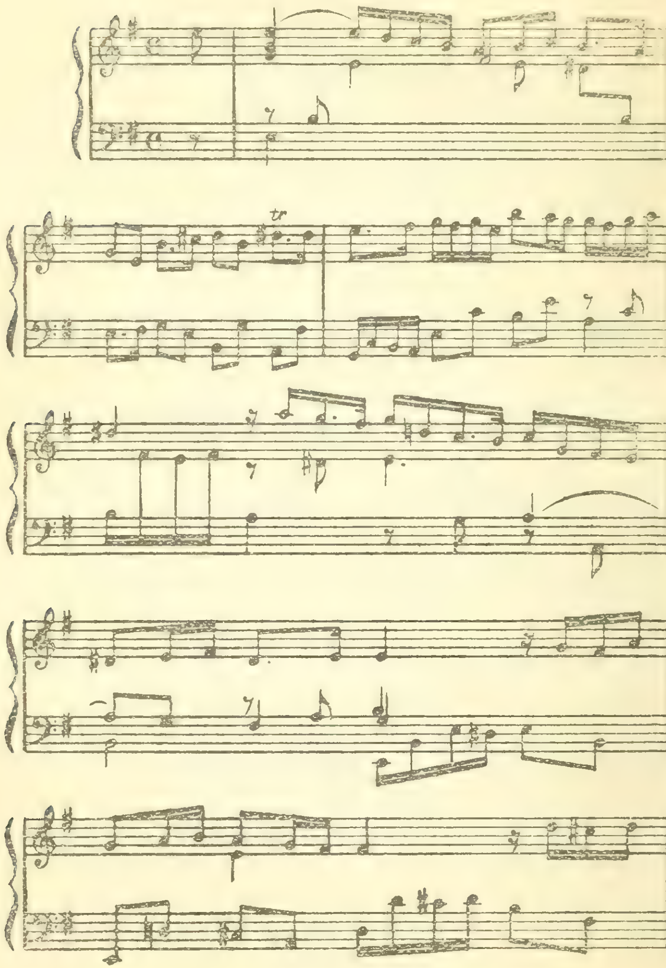
Danza alemana, cuya denominación se admitió cerca del último tercio del siglo XVI, para denominar una nueva forma de *rondó (reigen)* que se desarrolló en Alemania por oposición a la *pavana,* especialmente cuando esta danza cayó en desuso. Las *allemandas* son, allá por el 1600, verdaderas danzas para bailar, de ritmo muy sencillo y de carácter popular, en compás binario. Un siglo más tarde se caracterizan por la anacrusis inicial, corchea o doble corchea, obligatoria. En la época de Bach la *allemanda* se aleja del tipo primitivo de danza, como sucedió a la *pavana* del tiempo de Stein. La danza viva a $^3/_4$, difundida hoy por Suabia y la Suiza alemana, no tiene ninguna relación con la antigua *allemanda;* al contrario, se parece al *vals rápido.* Las *deutschen, allemandas, alla tedesca,* que aparecen en Beethoven y en otros maestros, son valses de este género.
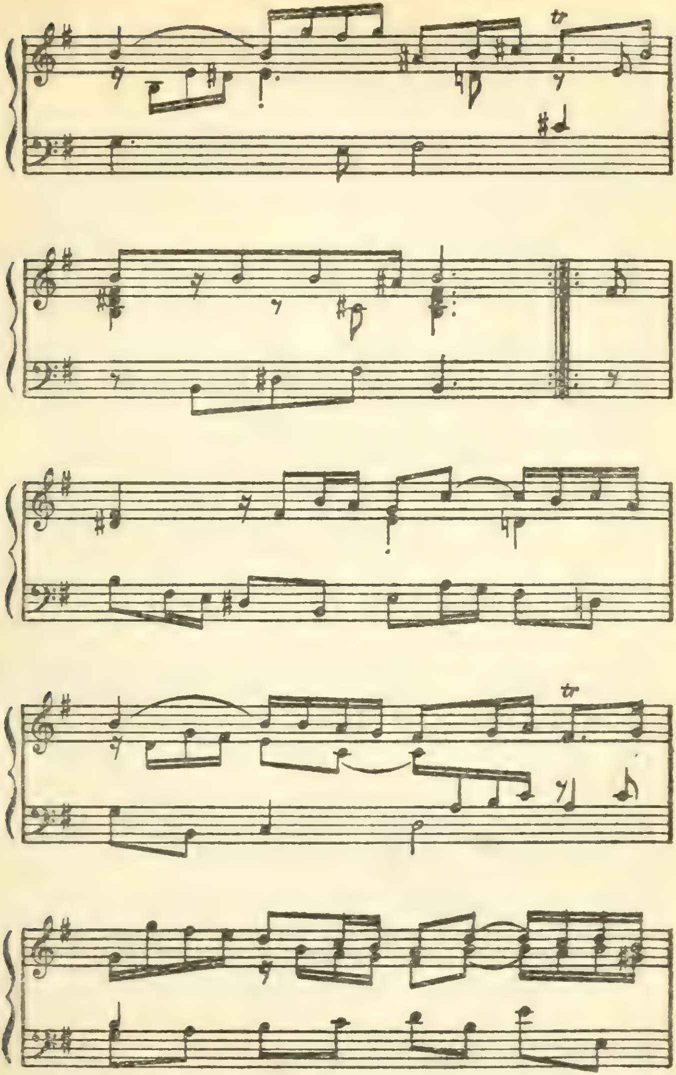
Esta danza, en la técnica de la *suite,* seguía inmediatamente después del preludio o reemplazaba al mismo preludio.

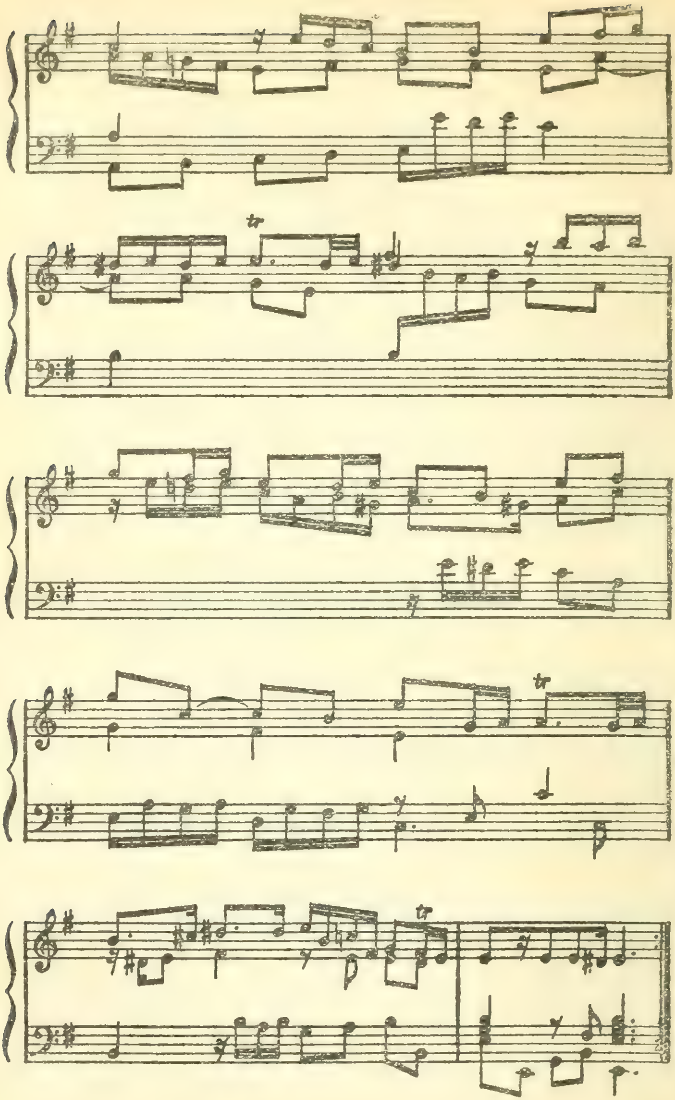
Vide en la siguiente ilustración musical, número *XVII*, una *allemanda* de Jorge Federico Hændel.

ALLEMANDA

HÆNDEL (1685-1754)







C) *Danzas téticas ternarias.*

Minué

Antigua forma de danza, que se dice originaria de Poitu, cuyo nombre significa paso menudo *(pas-menu).* Quiérese, también, que proviene de la *corranda.* Dícese que sólo fué admitido el *minué* en la música artística a partir del tiempo de Lully. Fué por su nobleza y elegancia el baile favorito de la antigua sociedad, y como tal inauguraba todas las diversiones danzantes, bailándose con toda clase de figuraciones por parejas.

Escríbese en compás ternario y, originariamente, se le daba un movimiento muy moderado, que tendía a impregnarse a la vez de nobleza y de cierto preciosismo, evitando, empero, todo conato de adornos.

Las *suites* de orquesta de 1660 a 1750 aparecían llenas de varios *minuetes.* Las primitivas sinfonías terminaban por un *minué,* y se señala a Stamitz[1] como el primero que asignó al *minué* acompañado de *trío* la tercera parte, a título de contraste, en la *sinfonía* o la *sonata* de cuatro movimientos. Digamos que el *trío,* después de las dos primeras partes de ocho compases cada una, presentábase, ordinariamente, con caracteres más sencillos y tranquilos que los de las partes primeras, y que se llamaba *trío* porque solía suprimirse una de las partes del cuarteto en que estaban escritas las partes anteriores.

Stamitz acentuó, además, el carácter expresivo de este género de composiciones y creó el tipo definitivo de aceleración de movimiento y de ampliación de forma que recogieron Haydn y Mozart y que Beethoven trans

1. Juan Stamitz (1717-1757), originario de la Bohemia, es el creador genial del estilo instrumental moderno.
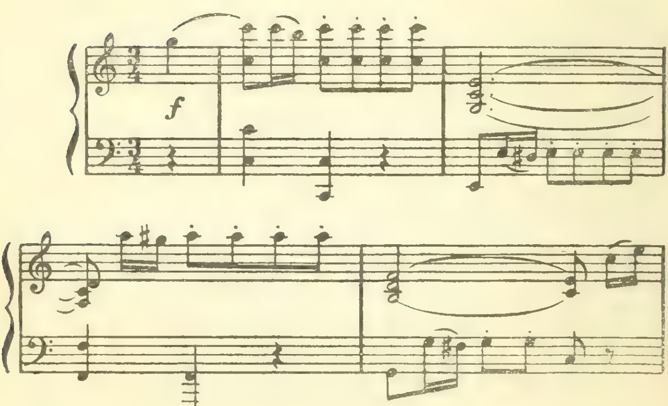
formó en el *scherzo* de sus *sonatas* y *sinfonías,* de modo que en esas sus magnas obras se ve la historia del *minué* llegando, después de enriquecido con una *coda,* de una en otra transformación, a la capital del *scherzo* en movimiento *vivace.*
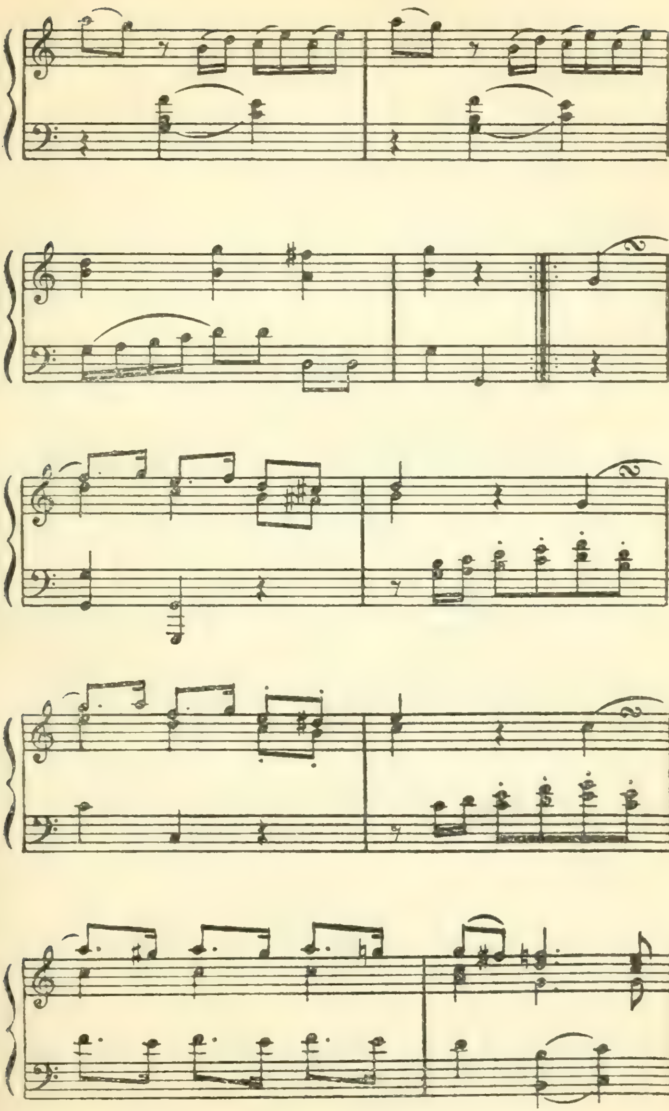
Preséntase a veces el *minué* en forma anacrúsica, como en la *sonata* Op. 49, núm. 2, de Beethoven, o como en el famoso *minué* de Boccherini, en que la anacrusis es una elegancia melódica, independiente del paso de los danzantes, que es tético y no deja de serlo cuando el motivo preséntase en forma de ritmo acéfalo, como en muchos casos que podrían citarse.
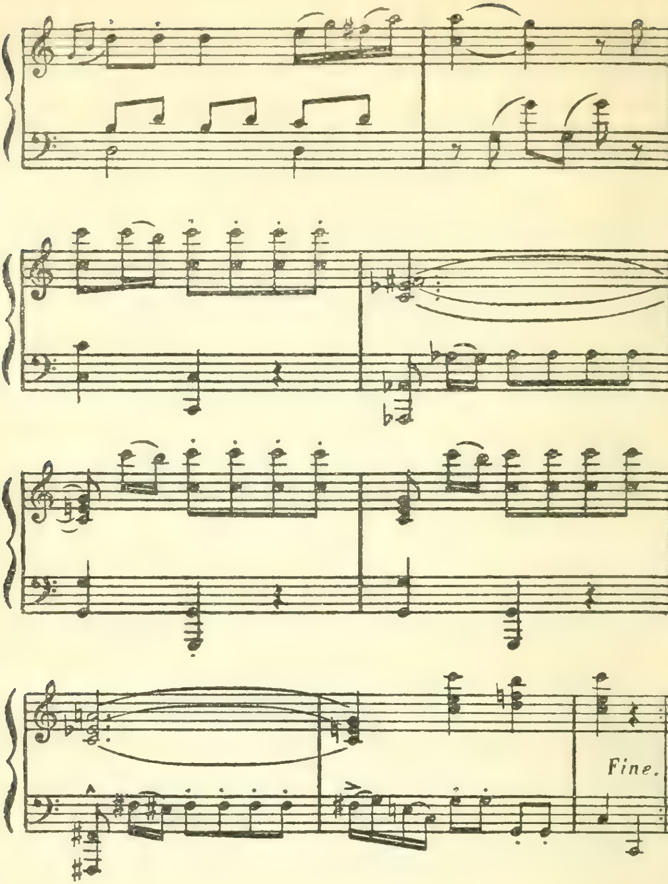
Dos *minués,* uno de Haydn y otro de Mozart, corresponden a los señalamientos siguientes (números *XVIII* y *XIX*).

MINUETTO

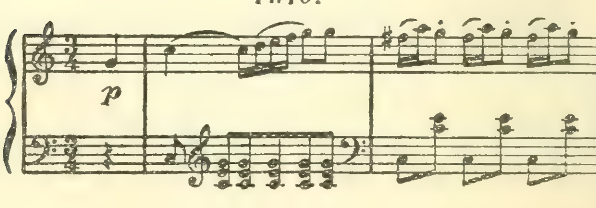
F. J. Haydn (1732-1809)
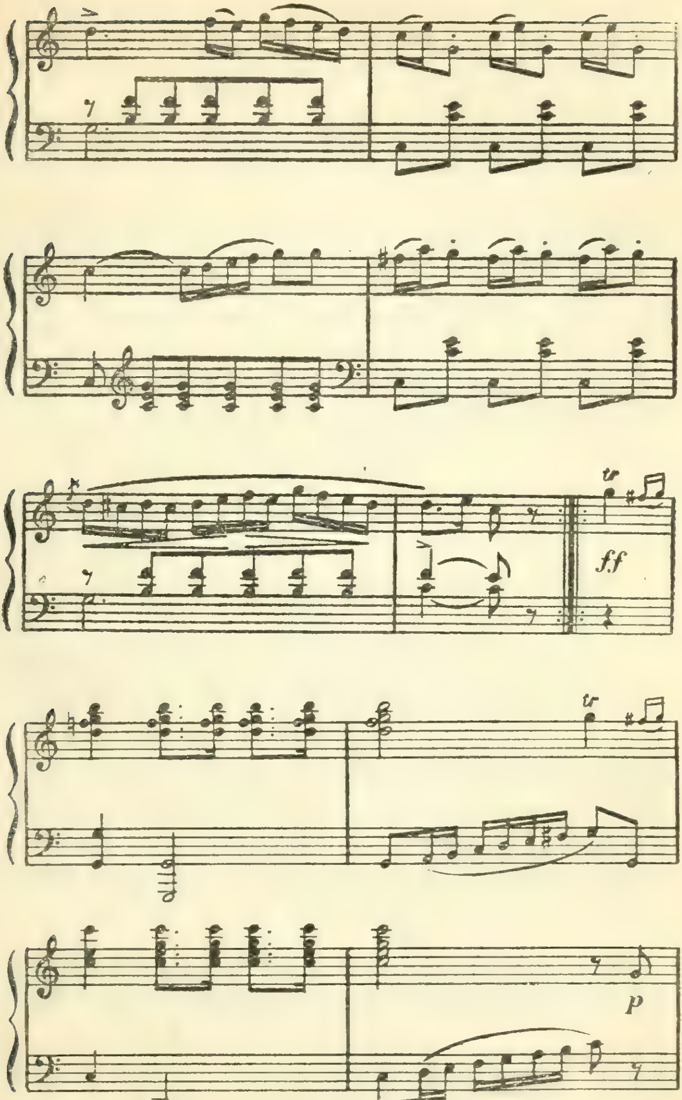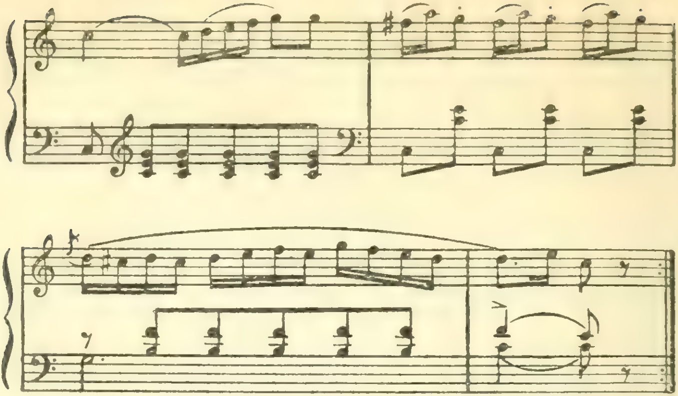






TRIO.
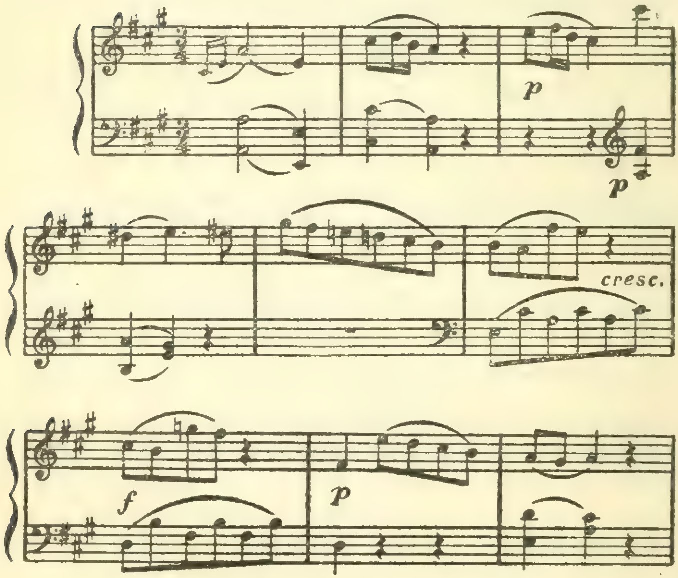


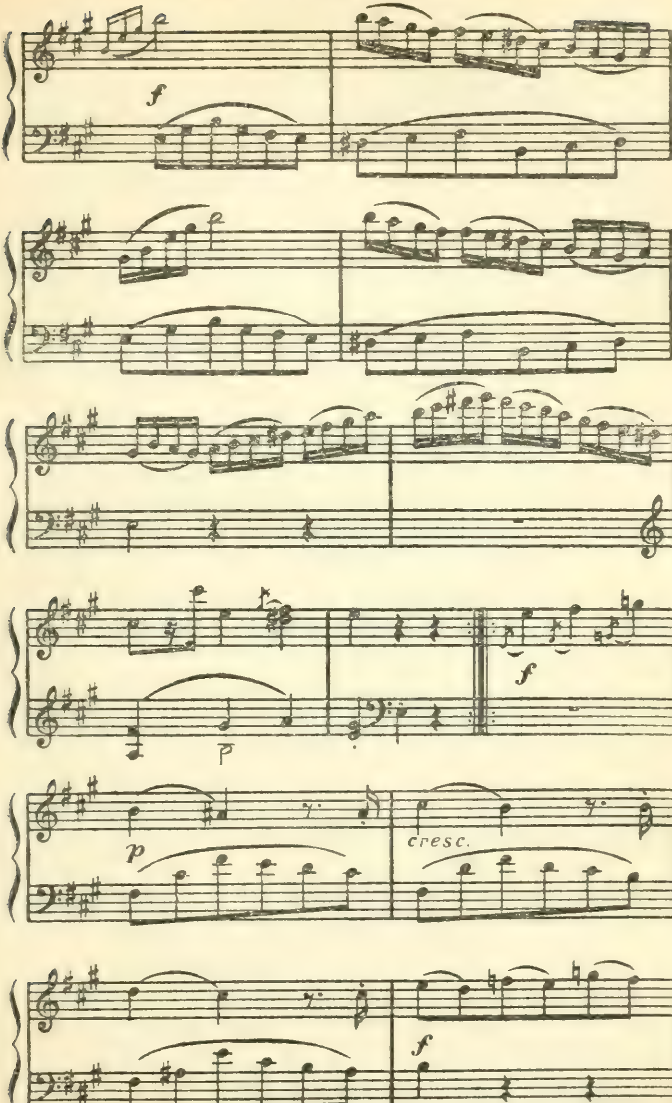

tr
ff
tr
p

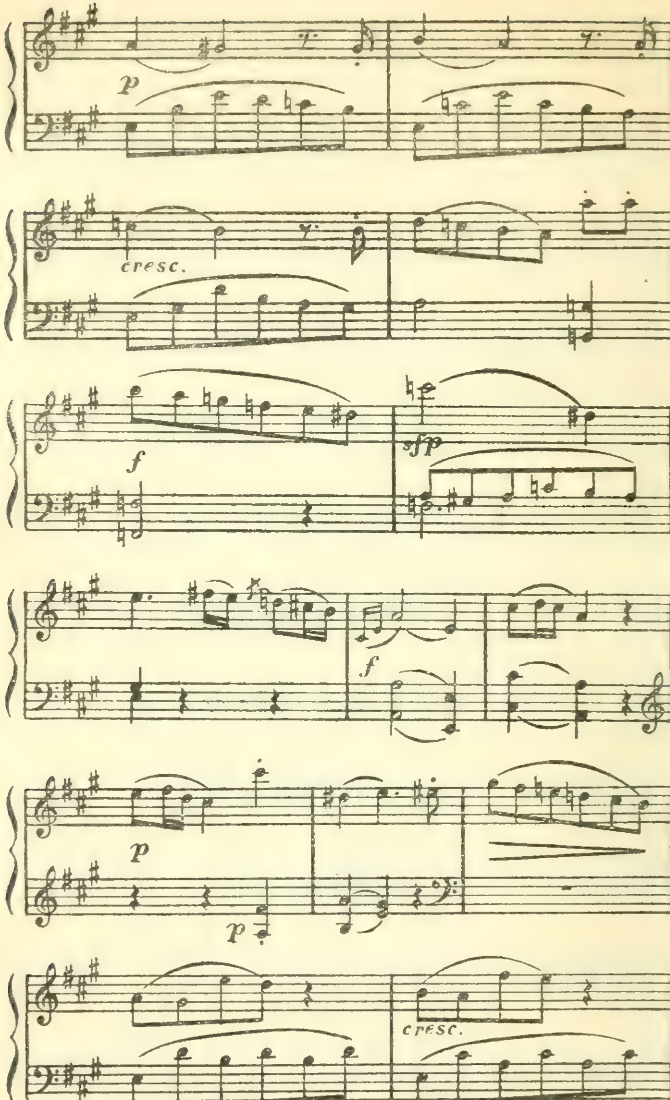


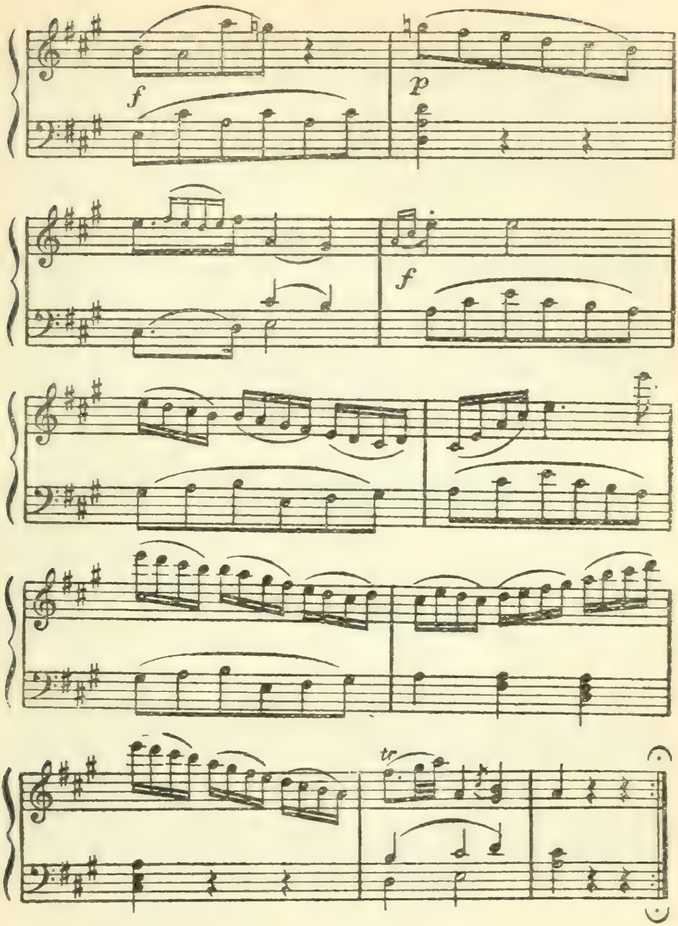
MENUET

MOZART (1756-1791)
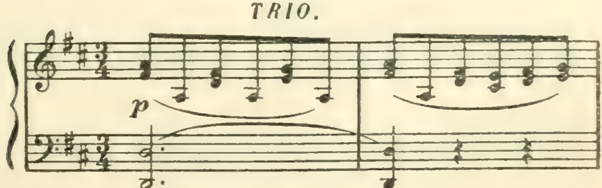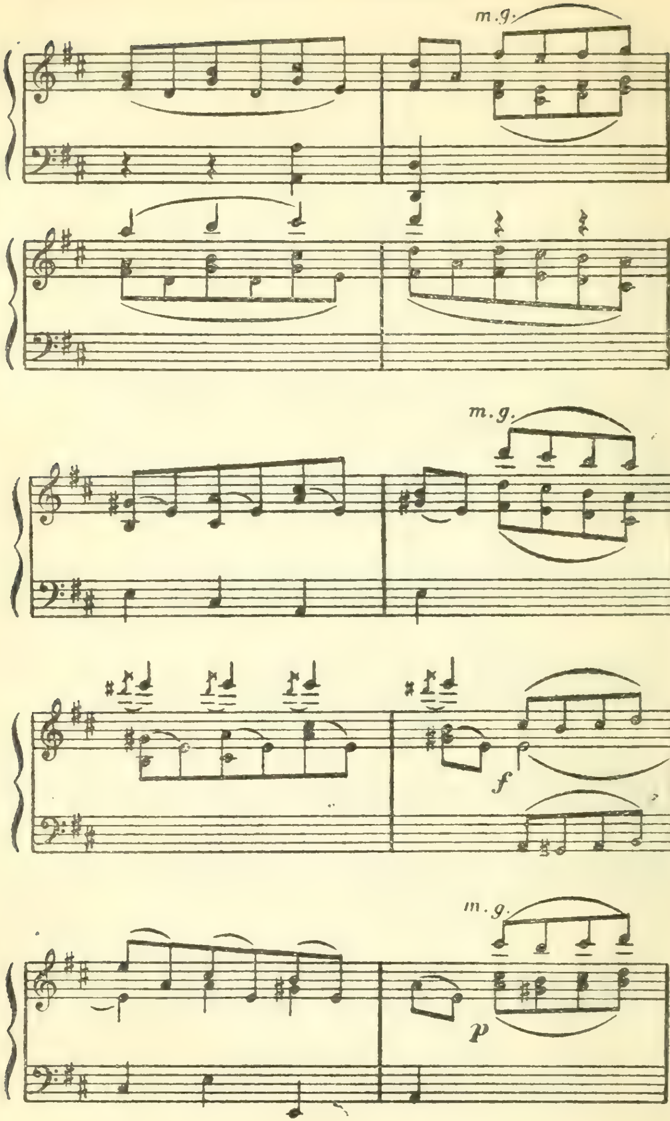



f
f
p
cresc.
f

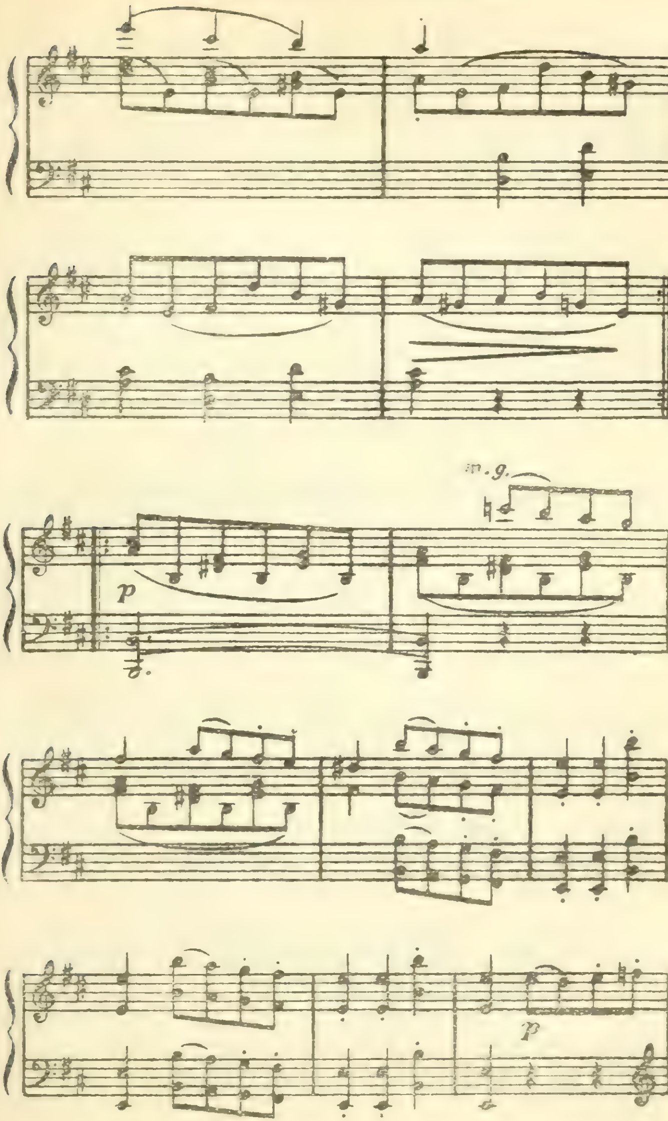

p
cresc.
f
sfp
f
p
p
cresc.
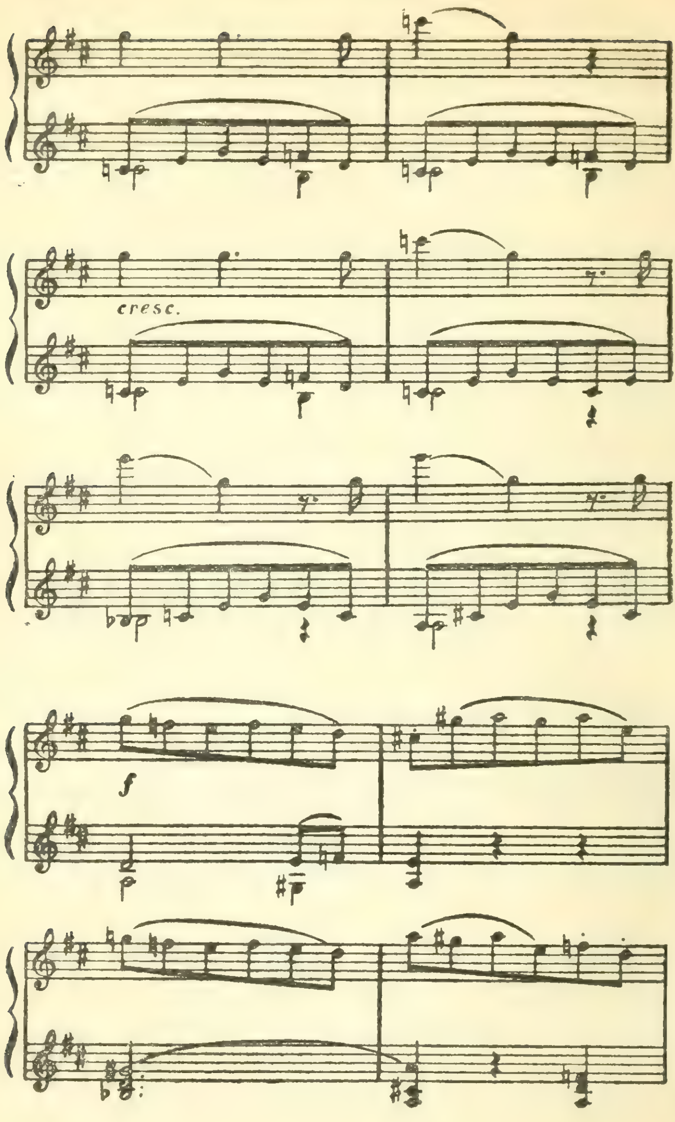


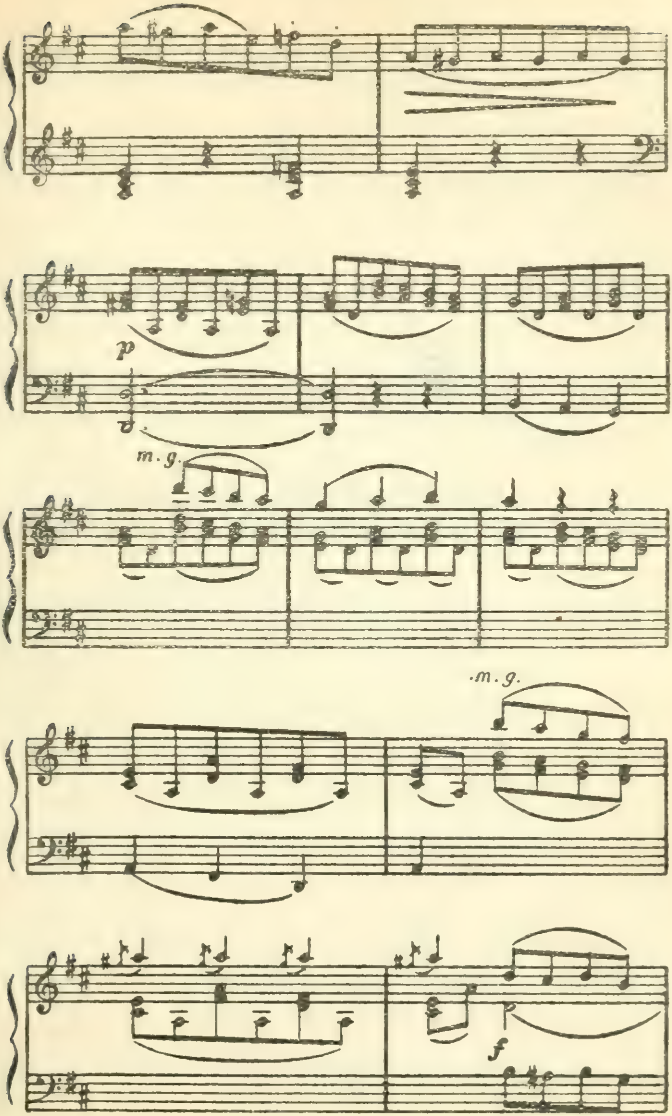
TRIO.
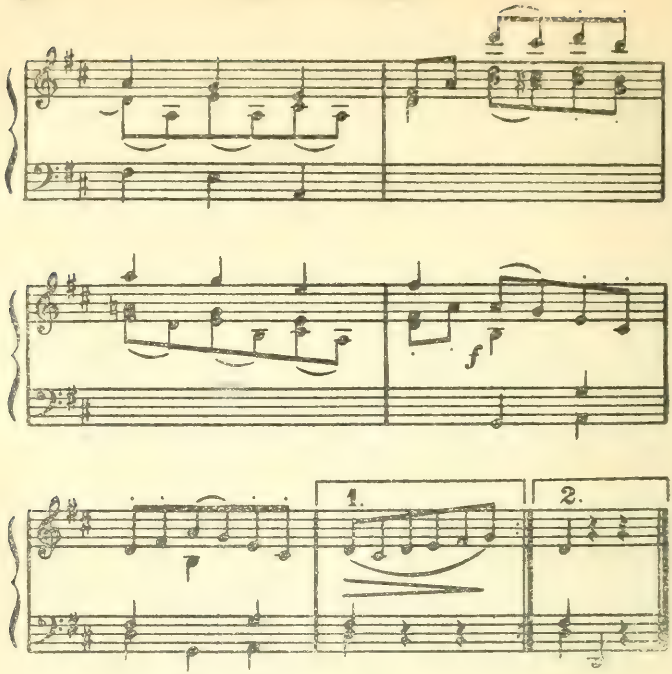



m.g.
m.g.
f
m.g.
p


m. g.


cresc.
f


p
m.g.
m.g.
f



Zarabanda o Sarabanda

Forma de danza originaria de España. Compás ternario, de movimiento y carácter noble, desarrollado en notas largas recargadas de adornos, que constaba primeramente de dos partes de ocho compases cada una, comenzadas en el tiempo fuerte. Colocábase ordinariamente esta composición en la *suite,* desde la mitad del siglo XVIII, entre la *corranda* y la *giga.*

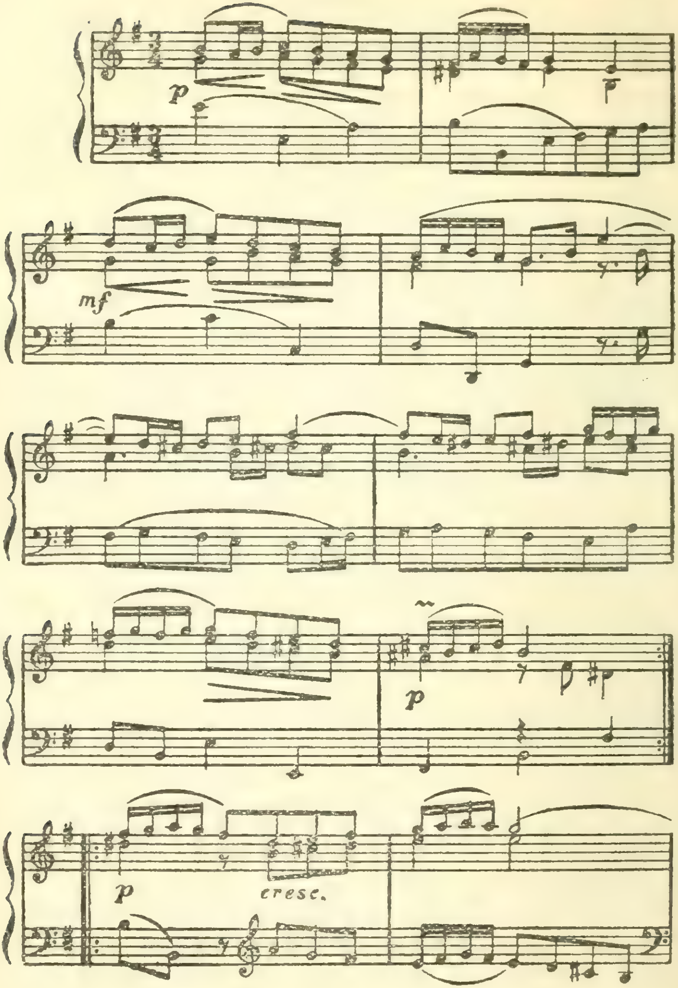
Si hemos de hablar de los orígenes de la *zarabanda* o *sarabanda,* como los hay para todos gustos, diremos, según quieren unos y otros autores, que la *zarabanda*
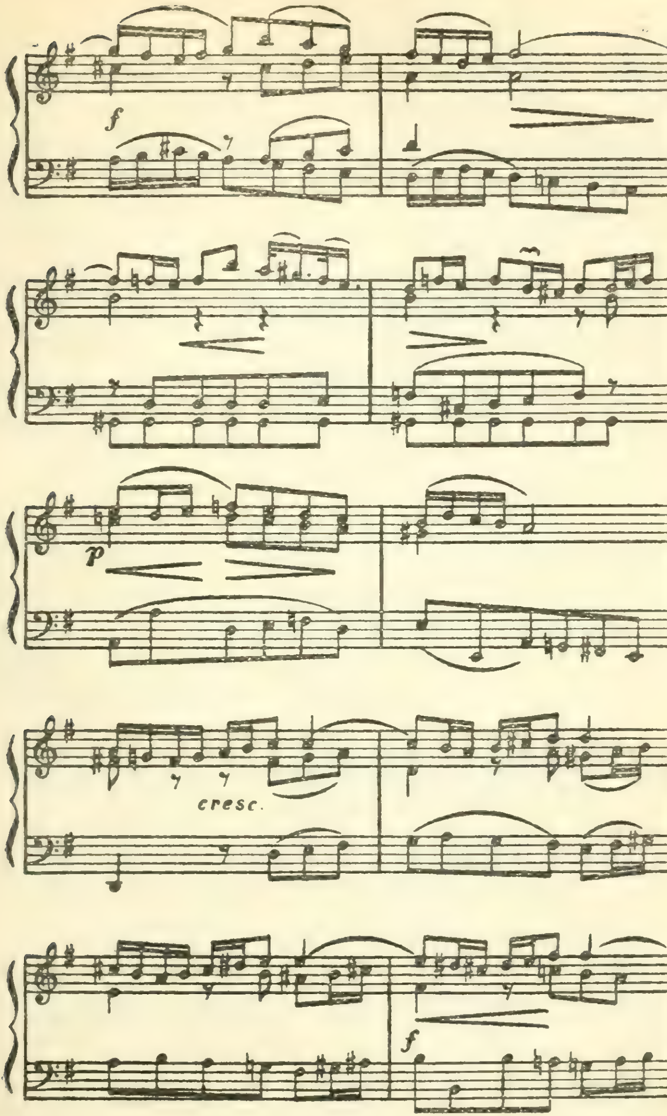
es de origen árabe-morisco o turco-persa *(Ser-a-band, Ser-a-bend)*; que hay quien cree que recibió el nombre de una tal Sara, sevillana por más señas, mujer endiablada y tentadora, y también que viene de la palabra *saras*, que significa baile. Hay, en fin, quien cree que la danza griega *cordax* fué la inspiradora, porque en la plástica y en la coreografía de los griegos fué una danza que no tenía nada de púdica ni de casta, y sólo fué, poco a poco y como por largas etapas, abandonando sus antinuas manifestaciones, puesto que en tiempos del Padre Mariana todavía la califica de licenciosa y lasciva, y no sabemos cuándo ocurrió que, como diablesa predicadora, se presentó convertida de impúdica en noble, austera y hasta edificadora de almas contritas.
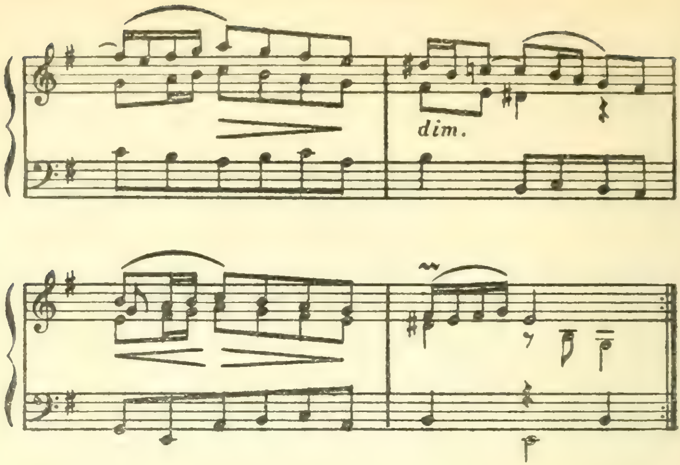
En el siglo XVI la bailaban tan sólo damas. Las figuraciones del ritmo de la *zarabanda*, desenvolviéndose como suele acontecer, de dos en dos compases, caracterízanse por la prolongación, por medio de un puntillo, del segundo tiempo. Así se presenta en la *zarabanda* del *Rinaldo*, de Hændel, *Lascia ch'io pianga la mia sorte.* Tiene entonces ocho compases con *ritornelli* en cada parte; admite una segunda elaboración (variada) y suele cantarse. Son típicas las *zarabandas* de Hændel. *(Vide* número *XX* de la ejemplificación musical, y asimismo la de Bach, señalada con el número *XXI*).

SARABANDE

J. S. BACH (1685-1750)

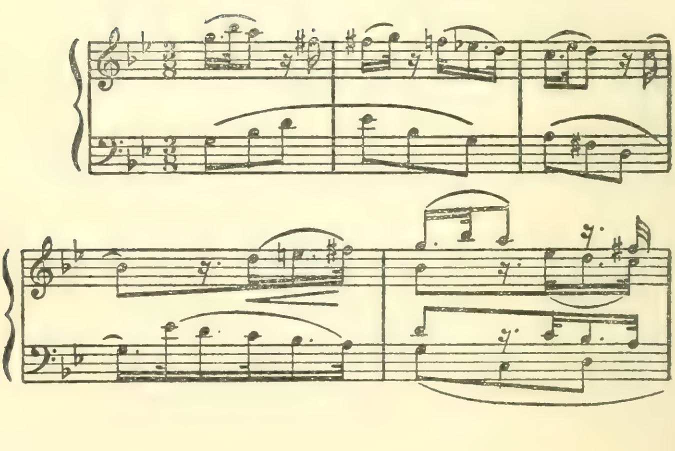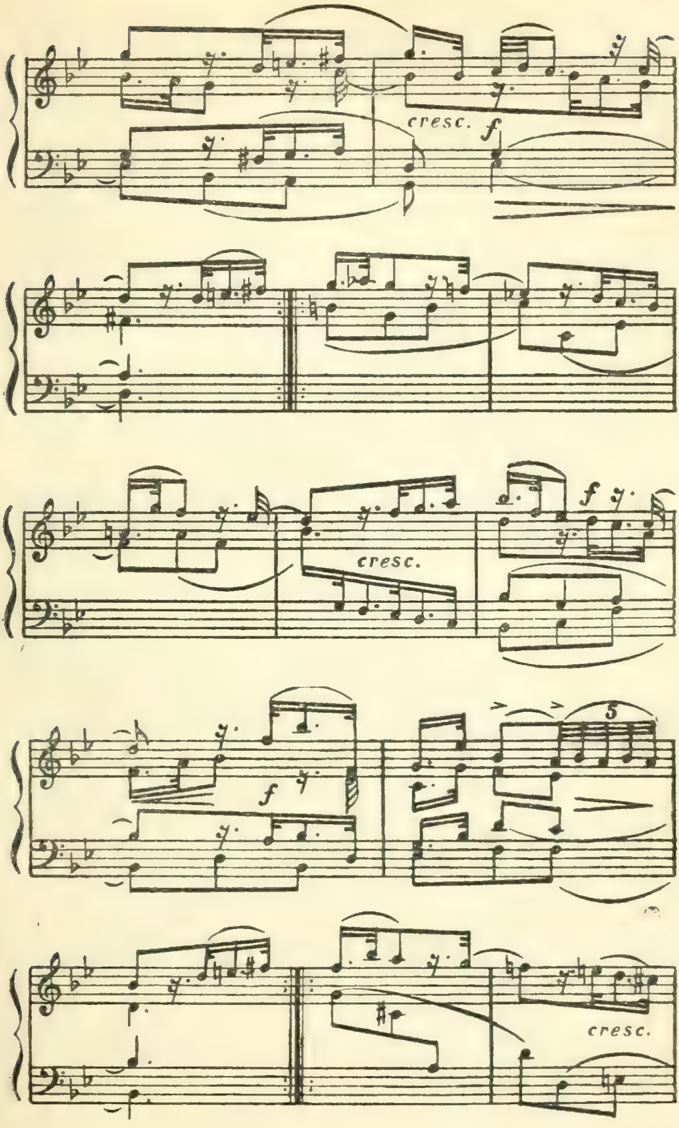



f
p
cresc.
f
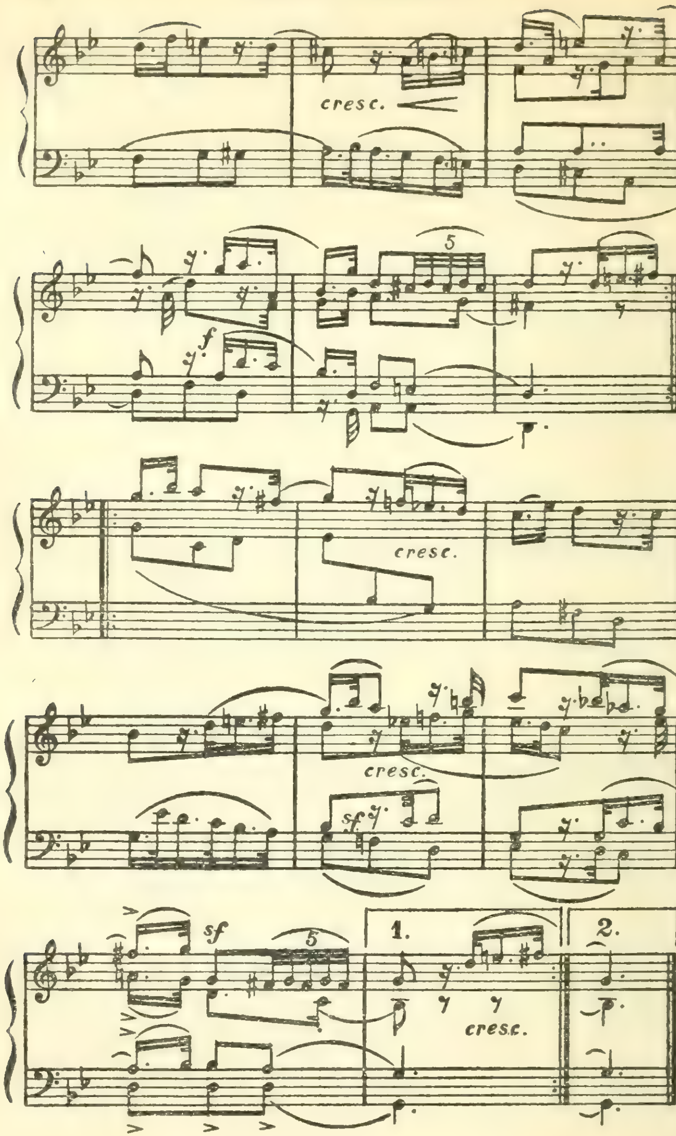


SARABANDA

P. MARTINI (1706-1784)




cresc.
cresc.
cresc.


cresc.
5
f
cresc.
cresc.
sf
sf
5
1.
2.
cresc.

Polonesa

Danza en $^3/_4$, de movimiento *Andante* un poco acelerado, propia de la Polonia, que tiene más analogía con una especie de marcha o desfile que con una danza, semejante en esto a la antigua *pavana,* hoy sustituída por la *polonesa.* Las más antiguas danzas de este género que se recuerdan no son danzas cantadas sino fragmentos de música instrumental pura, por manera que puede considerarse como fundada la opinión de que no ha sido originariamente una danza la *polonesa,* sino, como se ha dicho, un desfile, una parada ceremoniosa, un cortejo de fiesta de la nobleza, repetido en muchas ceremonias regias.

Los caracteres esenciales de la *polonesa*, son: acentuación fuerte del tiempo al dar; ritmo acompañante, como el del bolero tradicional español, y terminación sobre el tercer tiempo o sobre el segundo y tercer tiempos.

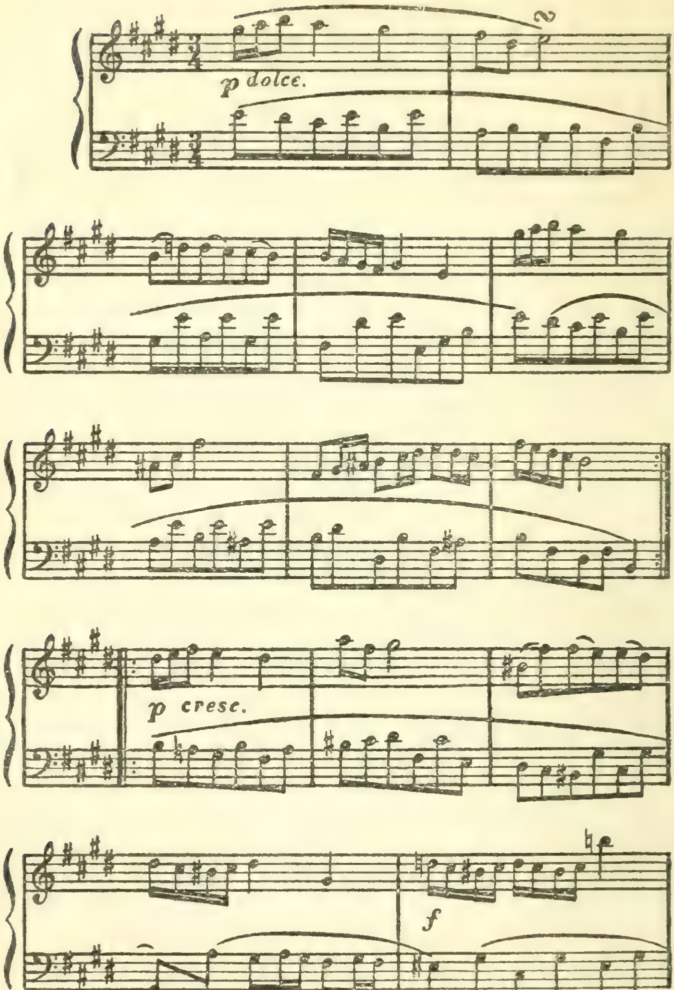
Entre las *polonesas* conforme a este carácter y anteriores a las de Weber y Chopín, han de mencionarse las del salesiano Juan Schobert (...-1767).
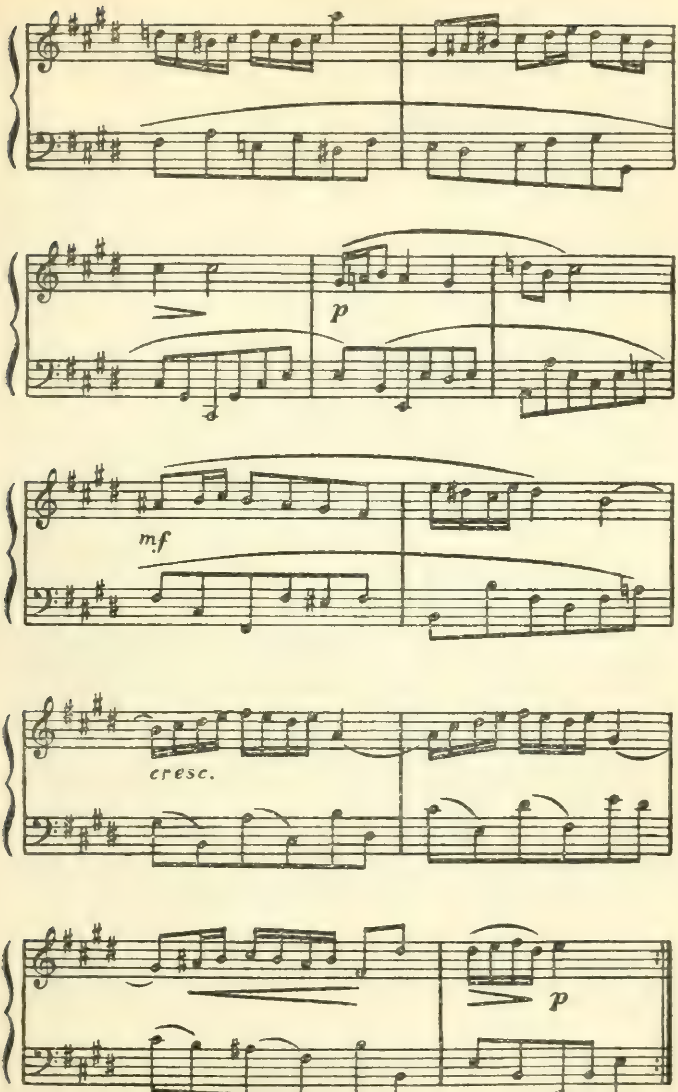
Tienen *polonesas* Bach, Oginski, Koscuisko, Spohr, Glinka (en la *Vida por el Czar),* Weber, como queda dicho, sin olvidar, sobre todo, a Chopín, incomparable en este género de música. Cuando tratemos de Chopín, entonces será ocasión de hablar de sus creaciones, inspiradas en el elemento popular *folklórico.*

Entretanto, en el texto ilustrativo musical, publicamos dos interesantísimas *polonesas* de Juan Sebastián Bach y de su hijo Carlos, Felipe, Manuel (números *XXII* y *XXIII).*

POLONESA
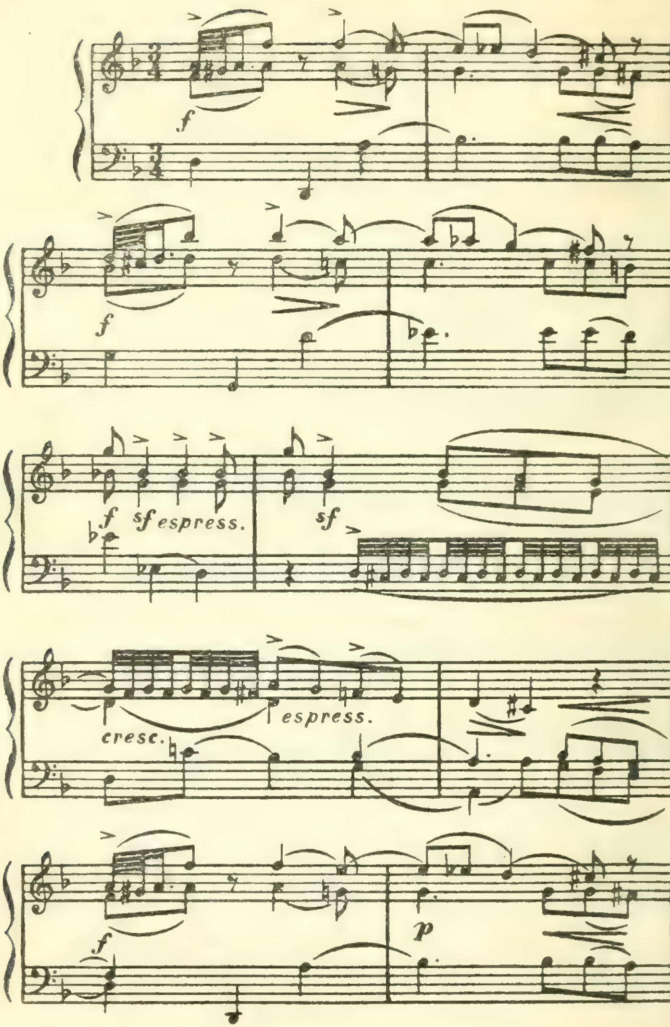
J. S. BACH (1685-1750)
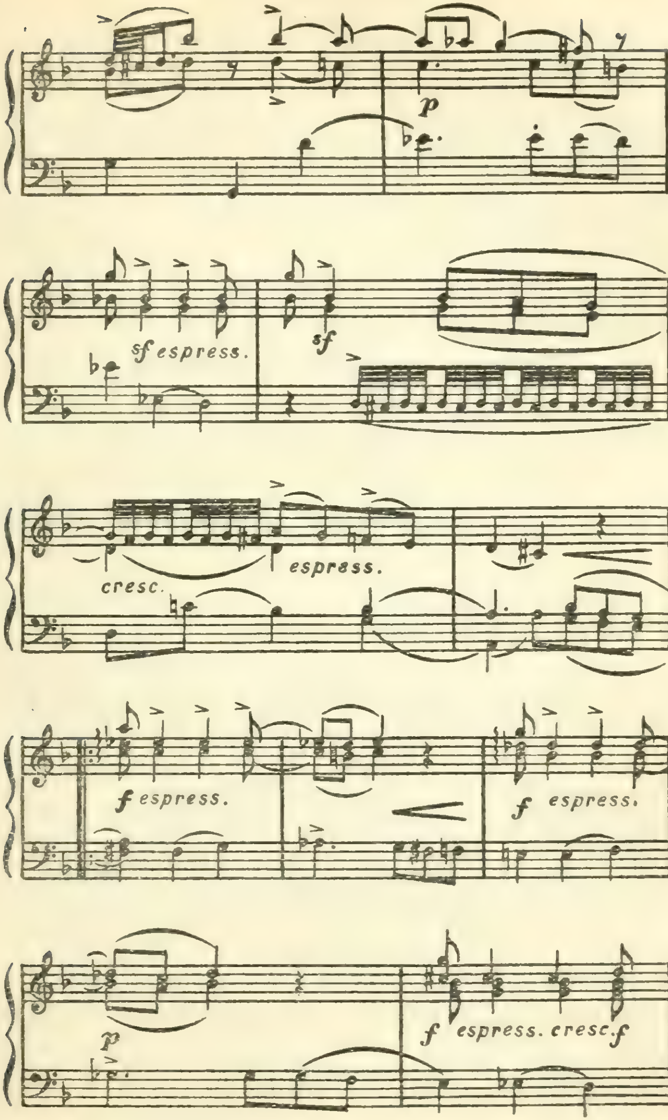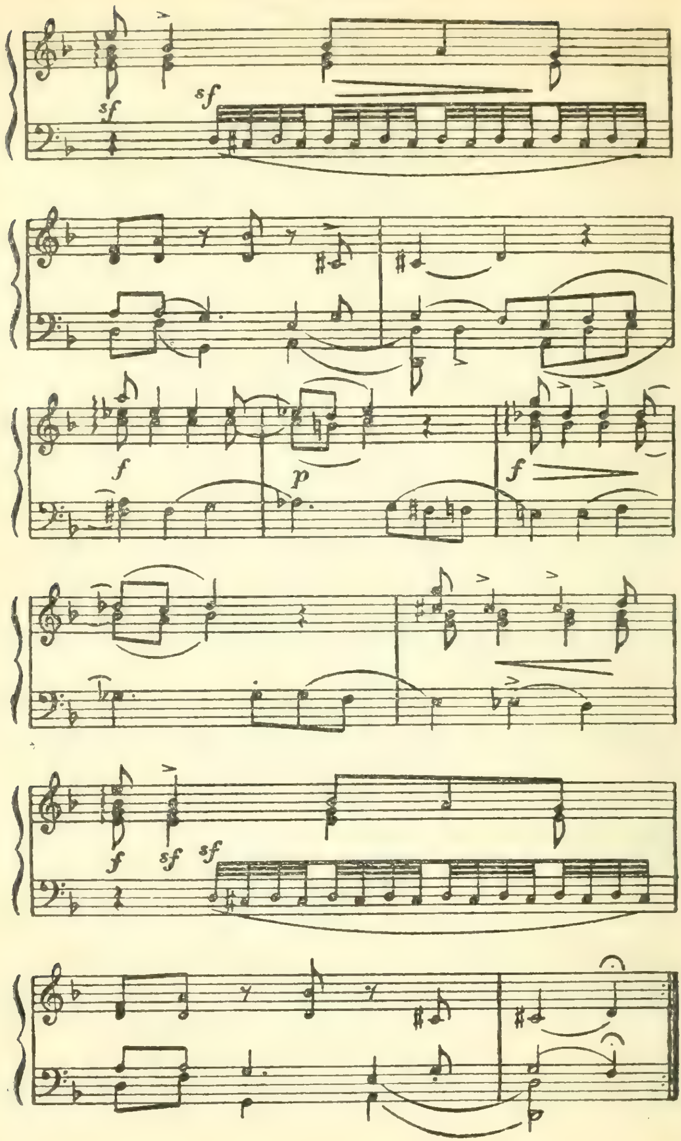



p
mf
cresc.
p

POLONESA

F. M. Bach (1714-1788)




p
sf espress.
sf
cresc.
espress.
f espress.
f espress.
p
f espress. cresc. f


sf
sf
f
p
f
f
sf
sf

Mazurka (Musurck, Musurisch)

Danza nacional polonesa, a tres tiempos, de carácter caballeresco. Las antiguas *mazurkas* solían escribirse sobre bajos, que persistían durante los tres tiempos; Sporontes, seudónimo de Juan Segismundo Schobre (1705-1750) escribe las *polonesas* en el ritmo de la danza nacional que, como la hemos calificado, es la *mazurka.* Preséntase al dar o, como se ve en Chopín, al alzar. *(Vide* Op. 7, núm. 2). Se asemeja a la *varsoviana,* aunque ésta es algo más lenta; más lenta es también la *polka-mazurka.* La *krakoviak*, entre todas estas danzas de forma polaca, es la única en compás binario; tiene parecido con la *polka* bávara común y con la *polka doppia* (doble) o rusa.

Conviene, por último, advertir que el movimiento de la *mazurka* es notablemente más lento que el del *vals.*

Paspié

Antigua danza de vueltas en rueda, francesa, procedente de la Bretaña, como quiere la tradición, e introducida en el *ballet* del rey Luis XIV. El *paspié* es a tres tiempos, de movimiento algo movido y vivaracho, y semeja emparentado con el del *vals rápido* vienés. En la *suite* figuraba entre las danzas de intermedio; es, a saber, entre las danzas que, no formando parte integrante de la composición, se intercalaban entre la *zarabanda* y la *giga.*

Quieren otros que el *paspié* fué en un principio danza pirrica, y aun una danza marineresca, que se llama así porque se pasaba un pie sobre el otro. Para otros es una simple variante del *branle.*

El tratadista Mersenne la ejemplifica como danza binaria de ritmo protético o anacrúsico. Corriendo el siglo XVII escribíase en compás de $^3/_4$ o de $^3/_8$, movimiento *allegreto,* principiando al alzar. Escribieron *paspiés,* entre otros, Rameau *(Castor y Polux),* J. S. Bach, Raf, etc. Leo Delibes, en su ópera cómica *Le Roi s'amuse,* conserva el compás binario.

Padovana o Paduana

Danza antigua originaria de Padua. Jacobo de Gorzanis, autor que nos ha dado a conocer, no hace mucho tiempo, Oscar Chilesotti en el *Secondo libro di intavolatura* (cifra) *de liuto* (Venecia, 1563) trae la ejemplificación de *padovana* en $^3/_4$ y $^6/_8$, que eran, evidentemente, las *padovanas a la veneciana,* difundidas y en gran boga por el litoral istriano, donde Gorzanis era muy conocido; como que vivió en Trieste. Hay en las *padovanas* algo así como un eco dulce y tierno de la barcarola, que tanto aficionan los gondoleros venecianos. Demuestra que lo que Joh, Möller y Val, Haussmann y el mismo Riemann estiman como una *paduana,* es más bien una verdadera *pavana.*

Chacona

Propiamente hablando, aunque se ha usado como danza, es muy probable que haya sido, como el *pasacalle,* un fragmento instrumental, compuesto para ser variado sobre un *bajo obstinado,* de ocho compases, todo lo más, en $^3/_4$ y de movimiento lento. Sabido es lo que significaba el *bajo obstinado,* técnicamente considerado: un tema de continuas regresiones sobre contrapuntos sin cesar renovados, que se empleaba sobre todo en las *cha-*

conas, pasacalles y también en las *folias*. Por el estilo primitivo de la *chacona* y demás danzas, y siempre en fragmentos instrumentales del mismo género, se ha deducido que su origen se halla en los *motetes* de los siglos XII y XIII, compuestos sobre repeticiones constantes de un corto motivo o tema *(tenor)*. Las llamaban *fantasías*, y aun simples *pavanas* o *gallardas*, nuestros vihuelistas seiscentistas.

Claro es que se designan otros orígenes a la *chacona* considerada como danza. Entre otros, que proviene del juego de la gallina ciega; que su nombre viene de quien la difundió, un ciego o una moza española apellidada la Chacón, y de aquí que la abrieron las puertas de España los consabidos árabes-moros. Como danza, o una especie de danza, emplearon la *chacona* J. S. Bach, Hændel y, entre otros, Gluch en su *Alceste*.

Pasacalle

Su nombre indica cómo se empleaba este fragmento de música sobre temas para ser tocados en conciertos o en desfiles callejeros. Componíase como la *chacona* y las *folias* sobre un *bajo obstinado*, conforme a lo que se entiende por tal, técnicamente hablando. Remonta su uso al que se ha indicado en el señalamiento dedicado a la *chacona*.

Escribieron *pasacalles* Frescobaldi, Bach, Hændel, Hummel, etc. De Hændel ya se ha publicado una composición de este género (véase número *VI)*.

Folia

Esta danza, primitivamente quizá simple tocata como la *chacona* y el *pasacalle* (porque realmente es una de las formas más antiguas del *basso ostinato)*, según la tradición

que corresponde verosímilmente a la realidad, es una danza nacida de una tocata de origen español, análoga a la *zarabanda*. Dícese que la *folia* se propagó en Londres gracias a Farinelli, *evirato* excepcional, y de aquel propagador escénico. Merced a circunstancias propicias para su difusión, fué adoptada por el famoso Corelli (final de la Op. 5) y el no menos celebrado Vivaldi (Op. 1, XII), ambos notables violinistas-compositores italianos, que escribieron variaciones y más variaciones sobre las *folias de España,* que ya se titulan así en las *Pièces de Clavessin* (1689), de d'Anglebert. No tiene que ver nada Farinelli en la invención de la *folia*. La debió de cantar, con texto adecuado, en algún teatro de Londres (¿en el que dirigía, quizá, como autor y empresario Hændel?), y de aquí la falsedad de atribuirle el invento.

Corranda (Courante, Corrente)

Antigua danza francesa de la segunda mitad del siglo XVI, idéntica, según algunos autores, a la *gallarda* y al *saltarello*. La etimología del título proviene de *currens* (correr). En los primeros tiempos fué una danza ceremoniosa, y allá en el siglo XVIII era lo que anteriormente la *pavana* y posteriormente el *minuete*. Allá por 1725 se convirtió en una danza estilizada, como la *allemanda*, con un alzar de una o tres corcheas, y una especie de movimiento perpetuo en corcheas iguales. Couperin y otros las escribían en el estilo antiguo. Los antiguos compositores persistieron en llamar *corrandas rápidas* las que ya, decisivamente, podían agruparse con la *giga* y el *canario,* que como aquéllas conservaron el carácter de la danza saltada *(saltarello)*.

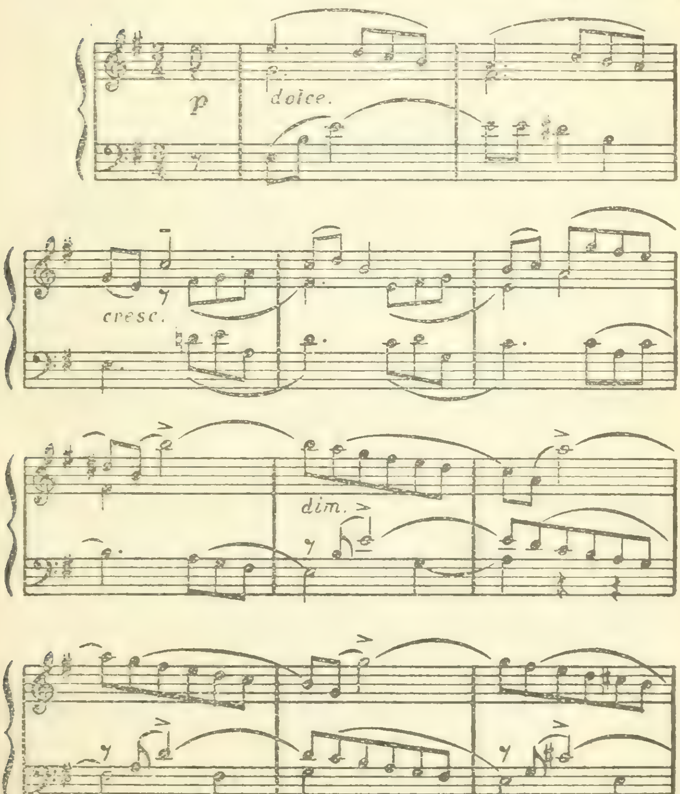
Porque los autores la escribieron en $^3/_4$ y en $^6/_4$, hay

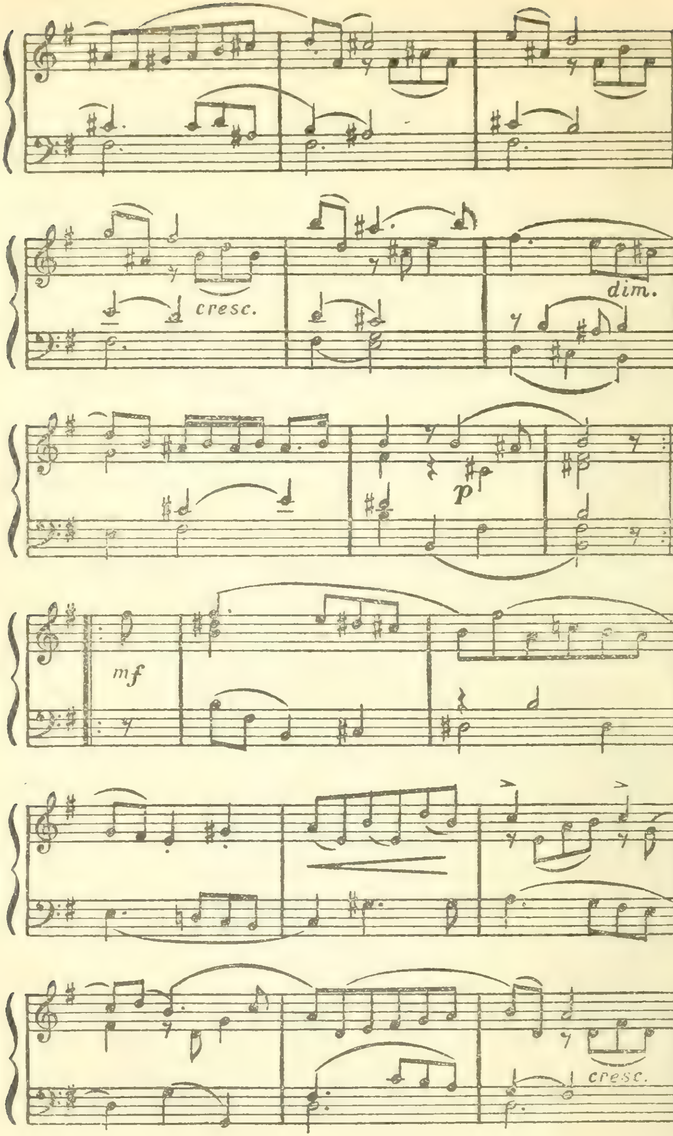
que considerarla entre las danzas de formas rítmicas anfibológicas. Representan esta fórmula de compases ($^{3}/_{4}$ + $^{3}/_{4}$ = $^{6}/_{4}$). Entre otros, Bach las empleó en $^{3}/_{4}$ y en $^{6}/_{4}$; Corelli en $^{3}/_{4}$ y Mersenne lo mismo.

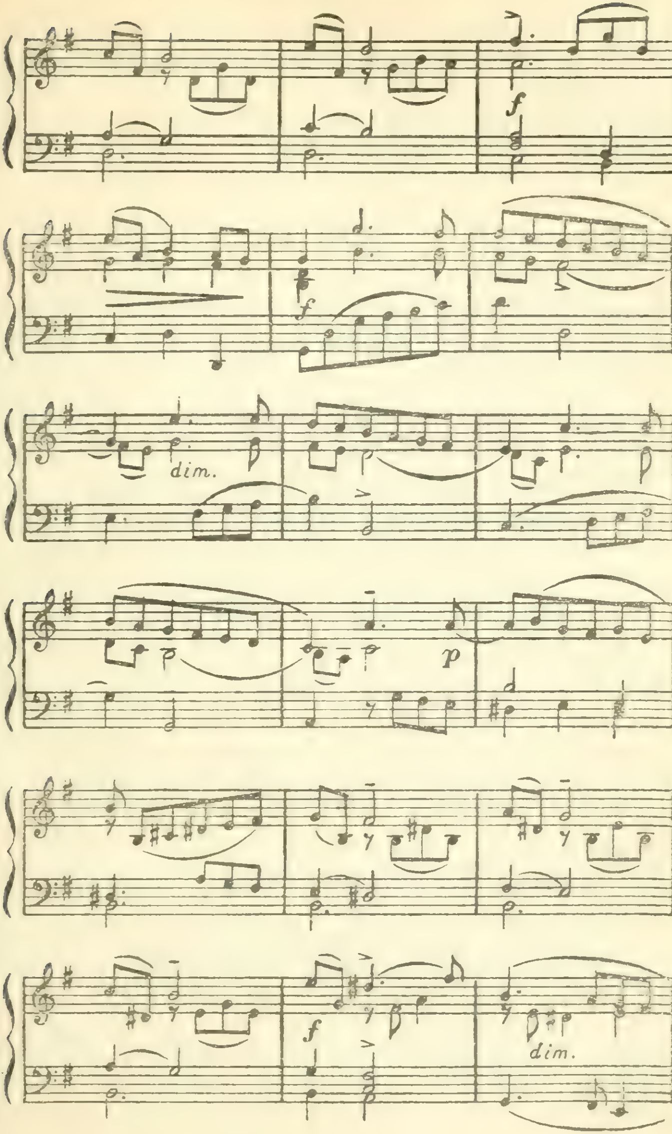
Vide en el número *XXIV* del texto musical una *corranda* de Jorge Federico Hændel.

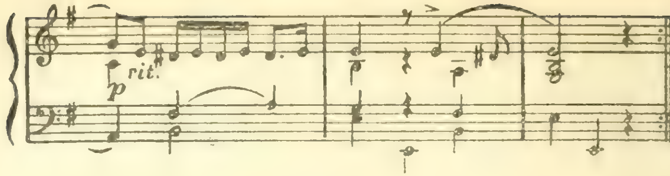
COURANTE

HÆNDEL (1685-1754)




cresc.
dim.
p
mf
cresc.


f
f
dim.
p
f
dim.



Gallarda

Danza antigua importante (danza saltada rápidamente) que se confunde habitualmente con el *saltarello* y la *romanesca,* insiguiendo las denominaciones italianas. Su medida ternaria *(proportio)* cuadraba a que alternase, seguidamente, con la redonda binaria. Hasta principios del siglo XVII desempeñaba un papel importante. No hay más que hojear las colecciones de danzas. Desde mediados del mismo siglo tiende a desaparecer (el nombre a lo menos) al mismo tiempo que la *pavana.*

Remóntanla algunos tratadistas a los tiempos de la antigua Roma, por su carácter rudo, vigoroso *(validus)*, y porque el esquema de sus cinco pasos representan un compás ternario con tres negras, y otro compás con una blanca y una negra.

En el número *1* de las ilustraciones musicales publicamos una *gallarda* variada de Félix Antonio de Cabezón.

Saltarello

Como quien dice danza a saltos, que de esto viene su nombre. Es antigua y de movimiento rápido, en compás de $^3/_8$ ó de $^6/_8$. Los motivos de esta danza obedecen a la figuración rítmica constante de negra y corchea o bien de tres corcheas, prolongada la segunda con un puntillo.

Mendelssohn, en su *Sinfonía italiana,* tiene un *saltarello* precioso, en compás de $^{6}/_{8}$.

Tarantella

Danza rápida como el *saltarello*, en compás de $^{6}/_{4}$, $^{6}/_{8}$, y que se coloca en el grupo de las ternarias, porque por su rapidez une los compases de dos en dos (*vide* la *tarantella* Op. 43 de Chopín). Quiérese que la ciudad italiana de nombre Taranto le diera su nombre. Es más probable que lo tomase de la araña llamada tarántula, cuya picada, según la creencia o superstición popular, se curaba bailando, porque la agitación y sudor producido por el movimiento de excitación consiguiente facilitaban la expulsión del tóxico o humor causado por la araña.

Como todas las danzas, la *tarantella* ha sido adoptada por la música artística y ha venido a parar en una de las formas preferidas de las composiciones brillantes de este título, como la de Chopín, Gottschalk y otros autores.

Furlana o Forlana

Danza del Frioul, de corte *vivace* y gaudioso, en compás de $^{6}/_{4}$ ó $^{6}/_{8}$, como el *saltarello,* y parecida a la *giga*. La danza intitulada *Ballo furlano,* en las *Danseries* (1583) de Falesio, tienen alguna analogía con la antigua *allemanda*. Fué popular entre los gondoleros de Venecia, por el compás de barcarola, pero sin sus características especiales, ni por el corte que hemos hecho notar. Juan Sebastián Bach, en la *suite* para orquesta, compuesta allá por el año de 1720, tiene una *furlana* (danza veneciana), como explica el subtítulo puesto a

esta composición. Telemman y otros autores la introdujeron en sus obras. Se quiso últimamente reintegrarla a la práctica del arte. Fué abandonada después de alguna bullicia gacetillesca. Le faltaba lo que hemos anotado: característica especial.

Volta

Antigua danza italiana muy animada y en compás ternario. Dícese que era más desordenada que la *gallarda*. A principios del siglo XVII difundióse rápidamente, aunque no tardó en desaparecer. A pesar de sus vertiginosas *giravolte*, la mujer de Enrique IV, la reina Margarita, la danzaba con suma predilección.

Moresca

Danza morisca, una de las numerosas denominaciones dadas a muchas danzas de los siglos XVI y XVII. Las particularidades de la *moresca* parece que no fueron de orden rítmico, porque tan pronto se nos aparece en compás binario como en ternario, sino más bien en su carácter no exento de cierta rudeza. Véase la *moresca* de terminación del *Orfeo*, de Monteverdi, no obstante, y se notará que la rudeza ha desaparecido, aunque no el anacronismo.

¿Orígenes? A gusto del consumidor. Que la tal danza fué *realmente* invención de los moros. Que no fueron los inventores los moros sino las milicias cristianas. Que los visigodos representaban bailando la *moresca* sus luchas con los moros. Que de España pasa en el siglo XV, nada menos, a Italia, a Alemania, a Inglaterra, etc. Que vive todavía en Córcega, simulando la lucha de cruzados y

sarracenos, coronando la empresa de conquista de Jerusalén. Que persiste en Grecia, en Montenegro y en otros países. Y, en suma, que es la danza de los héroes cristianos.

Canario

Canarie y *canaries* la llamaban los compositores franceses; danza rápida en $^3/_8$, $^3/_4$ ó $^6/_8$, más viva que la *gallarda* y el *saltarello*. *Canario* llamábanla los antiguos tratadistas de guitarra españoles, y de aquí que los musicógrafos extranjeros la dan como originaria de las Islas Canarias, añadiendo que la danzaban parejas disfrazadas de reyes moros (¡los moros de siempre!), adornados con plumas, para mayores abundamientos de origen. Ritmo tético ternario, prolongación del primer tiempo mediante un puntillo. Los que más se acercan al origen del *canario* aseguran que proviene de un primitivo canto *guanche*, pero el tal canto no aparece. Así ha podido afirmar algún busca-orígenes que la *jota* se llamó primitivamente *canario*. Para sostener la afirmación habría que buscar ese absolutamente necesario canto *guanche*, que rebeldemente no aparece.
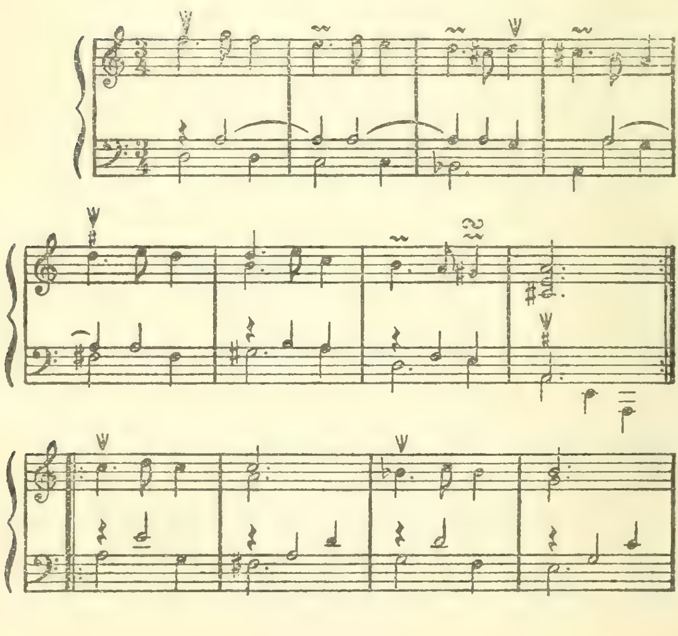
En la ilustración musical referente al presente señalamiento (número *XXV*), se da una danza de esta especie, de Francisco Couperin, llamado *el Grande*.

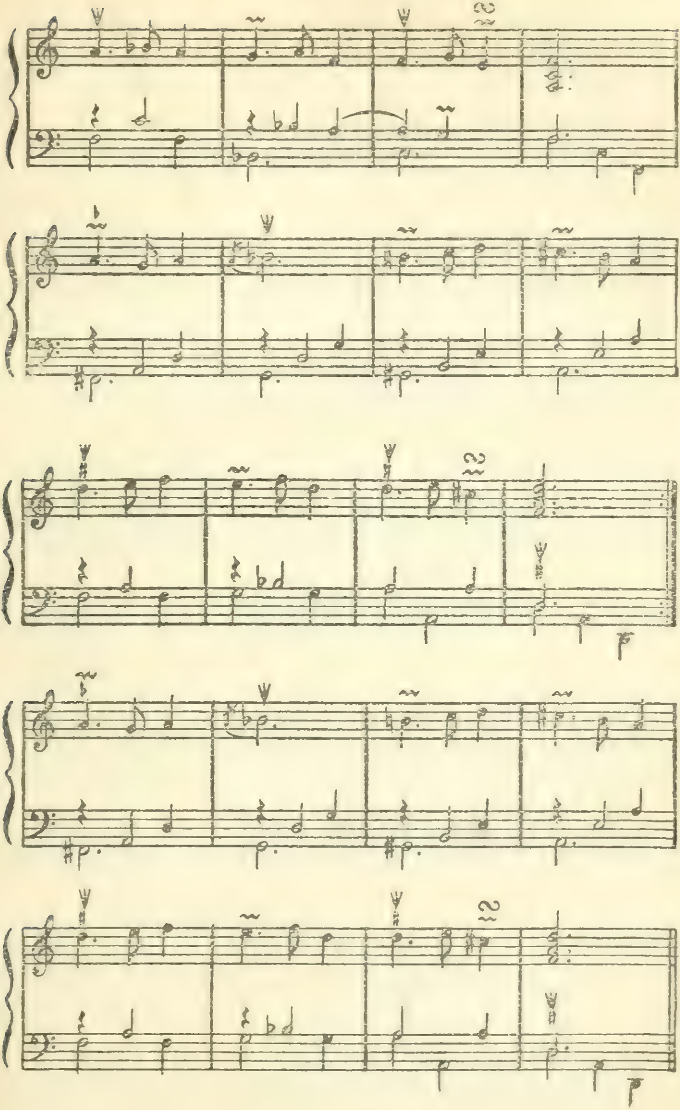
Couperin, llamado *el Grande* (Francisco), hijo de Carlos, nació y murió en París (1668-1733). Estudió con Thomelin, sucesor del padre de Francisco en el cargo de organista. Fué nombrado en 1693 clavecinista de la corte y maestro de los príncipes reales. Sus hijas Mariana, organista de la abadía de Montbuisson, y Marga-
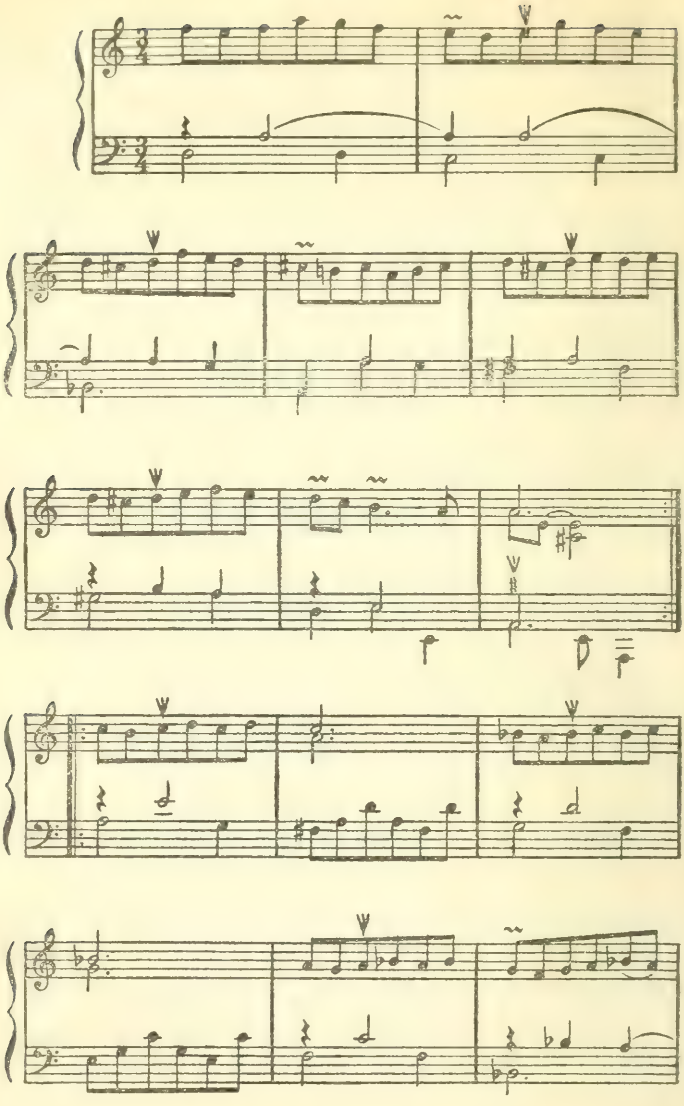
rita-Antonieta, clavecinista de la cámara del rey, fueron artistas de mérito. Las obras de Couperin ocupan puesto de preferencia en la historia de la música de piano. Aunque sobrecargadas de adornos, acusan el estilo de origen, que se remonta al cultivo del laúd en la literatura musical francesa. Entre su producción figuran como notables los cuatro libros de sus *Pièces de clavecín* (1713, 1716, 1722 y 1730), sus *Sonades en trío,* etc. Brahms publicó una reedición de sus *Pièces de clavecín,* sin los conciertos (Augener, Londres).

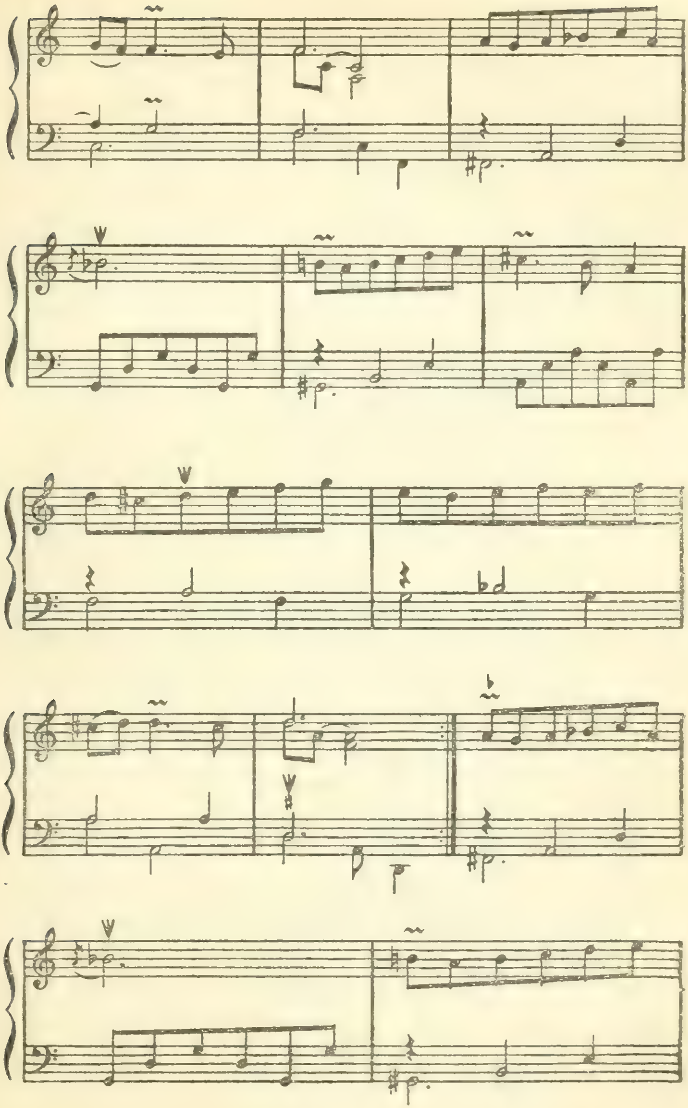
LES CANARIES

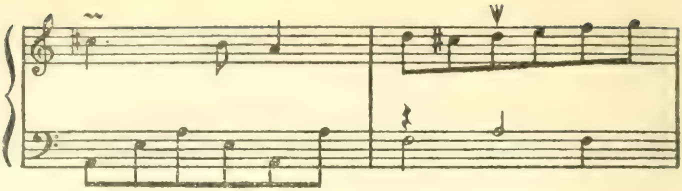
Couperin el Grande (1668-1733)
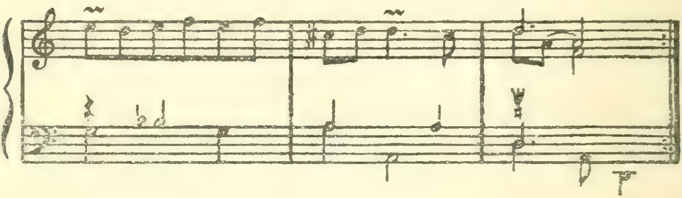












Loure

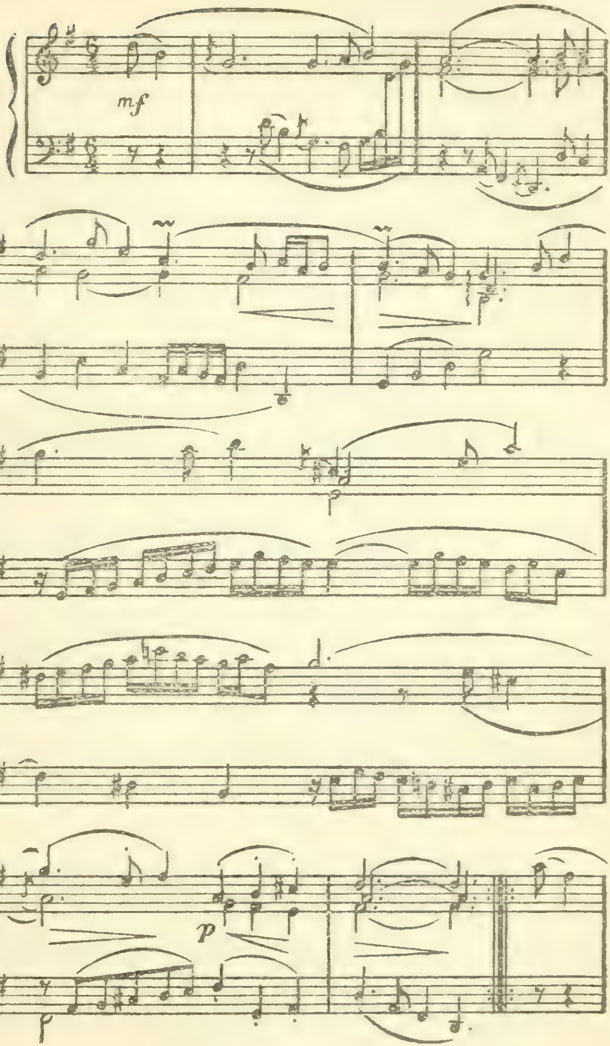
En las *suites* del siglo XVIII aparece esta danza, de movimiento moderado, en compás ternario, con el primer tiempo en $^3/_8$ sensiblemente acentuado (corchea y negra) y el segundo (negra puntillada) muy sostenida la única nota, que dura todo el compás, y de aquí la palabra *loure,* indicación francesa de ejecución acentuada, análoga a la danza de que se trata.

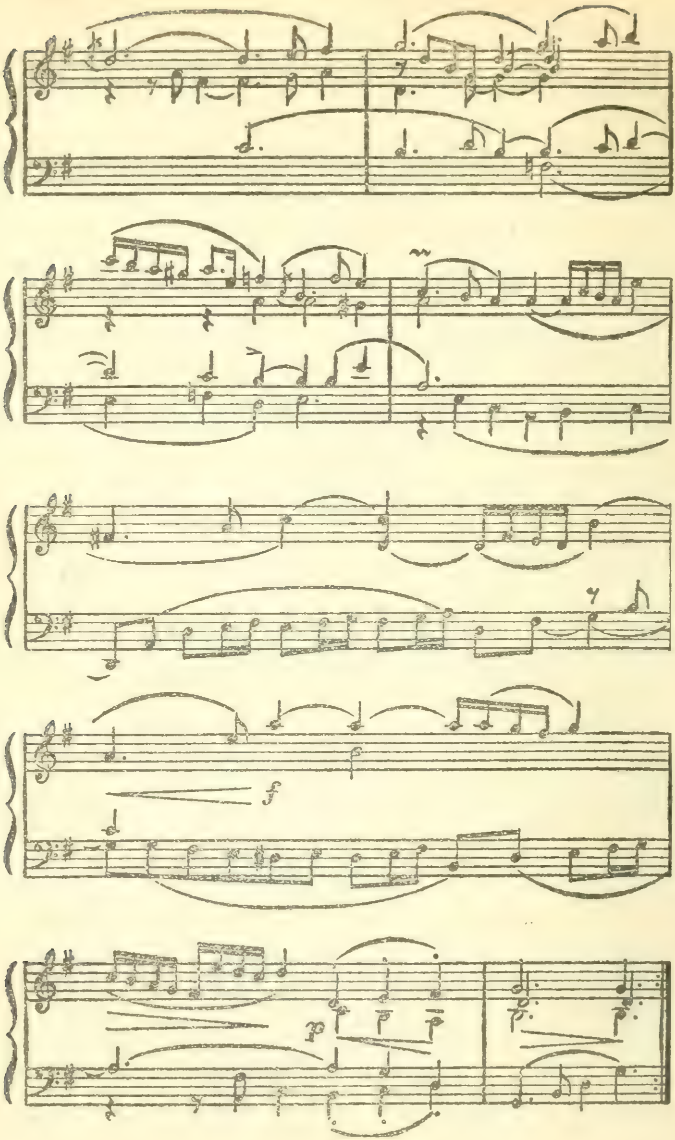
Otra significación tiene este vocablo en Francia: la de la cornamusa (llamada en esta nación *musette*), de proporciones organográficas más reducidas que la antigua cornamusa española, que no sólo tiende a desaparecer, sino que quizá ha desaparecido del todo.

Vide, número *XXVI,* una *loure* (*suite* V, francesa) de Juan Sebastián Bach.

LOURE

J. S. Bach (1685-1750)




f
p

Musette

Danza pastoril, denominada así por la elegante cornamusa, de reducidas proporciones, puesta en moda en tiempos de Luis XIV y Luis XV, para dedicarse los cortesanos a los argumentos y diversiones que eran la delicia de la galante corte de los mentados reyes de Francia. A la melodía ternaria de la danza acompañaba un pedal o bordón y, a veces, un doble pedal de tónica y quinta. La indicación, ordinariamente en el *trío* de otras danzas *(gavota, minué)* de «alla musette», indicaba que la melodía y bajos habían de corresponder al estilo bucólico y al bajo, especialmente, en notas pedales sencillas o dobles, propio de este género de música pastoril. Juan Sebastián Bach nos ofrece modelos de esa forma de *trío* en sus *suites inglesas.*

Siciliana

Antigua danza de movimiento moderado, en compás de $^{6}/_{8}$ ó de $^{12}/_{8}$, y de un carácter sentimental dulce, tranquilo, como pintura de la vida agreste siciliana. Es la antítesis de la *giga.* Alejandro Scarlati, Vinci, Leo, Pergolesi, escribieron modelos de esta clase de danzas.

Giga

Nombre del instrumento llamado viola, que aparece ya citado en el léxico de Juan de Garlande con la primitiva calificación alemana de *geige.* Nombre también de la danza rapidísima, originaria de Inglaterra, llamada *Jigg,* que según parece no tiene entre los ingleses acep-
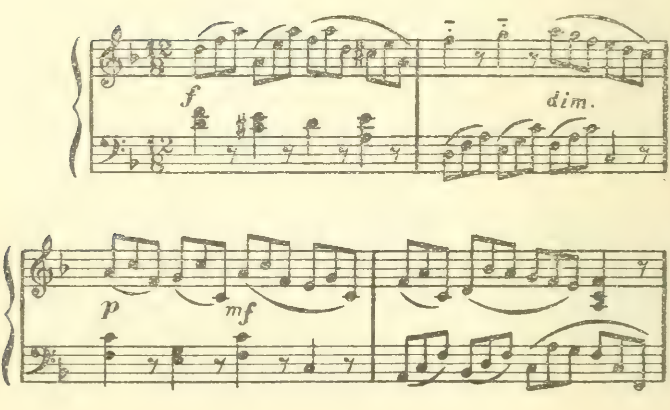
ción doble como entre todos los países de Europa, sino exclusivamente el de *giga,* danza. El compás de esta danza es ternario y raramente, sino en caso anormal, de $^4/_4$, como alguna vez en Bach. Aparece ya en las obras de los virginalistas ingleses. Suele constar en esas obras de dos grupos de ocho compases con repeticiones. En 1700 toma gran importancia.

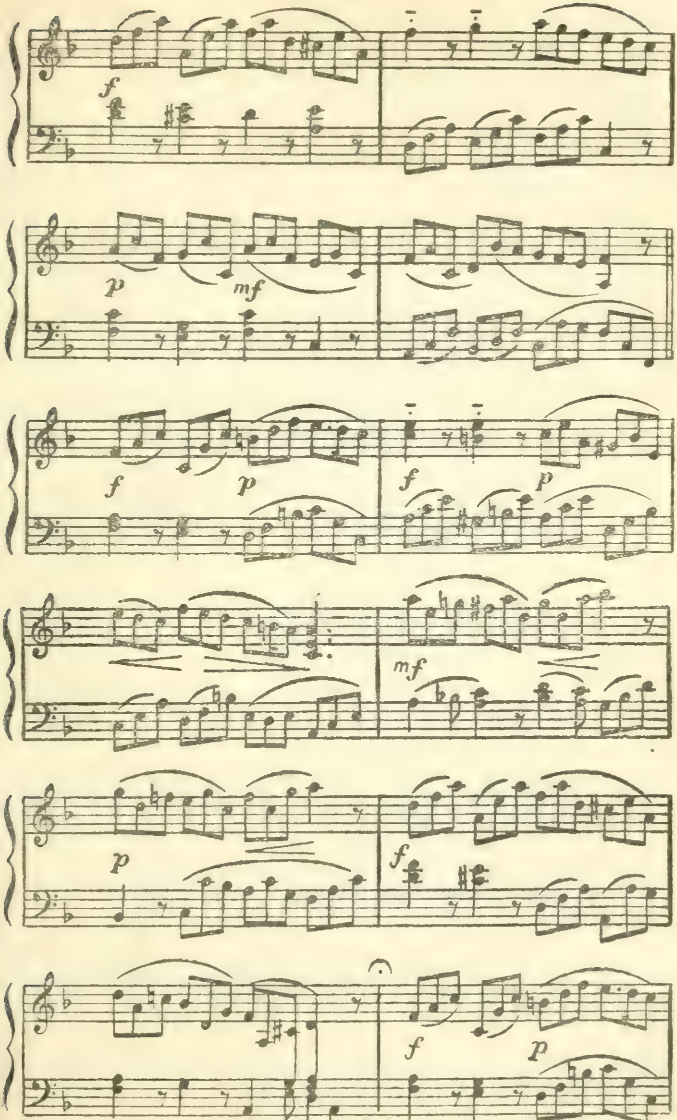
La *giga* es la danza final de las *suites, partite* y *concerti* primitivos, puesta allí porque el ejecutante de la *giga,* fuese tañedor de teclado o de violín, lucía sus habilidades de *virtuoso,* favorecido por el *andamento vivace* de la composición.
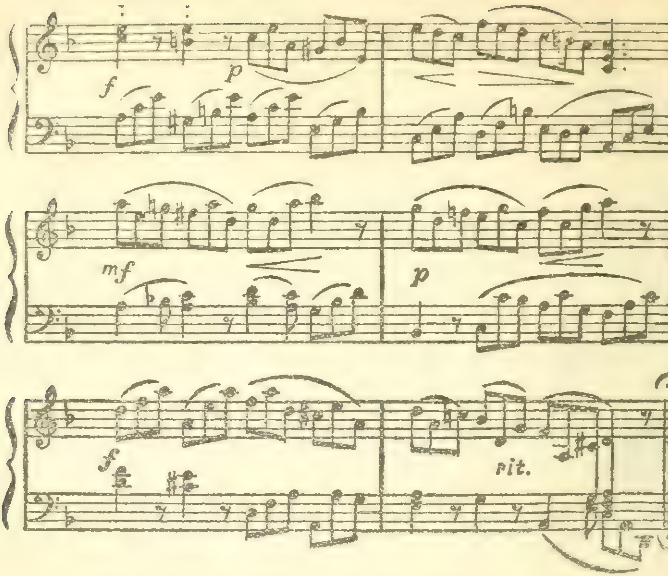
Vide en el siguiente texto ilustrativo musical dos *gigas* (números *XXVII* y *XXVIII)* de Jorge Federico Hændel, y otra (número *XXIX)* de Juan Felipe Rameau.

GIGUE

HÆNDEL (1685-1754)
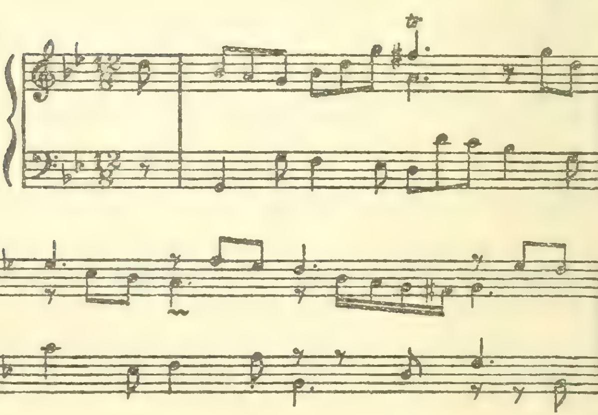


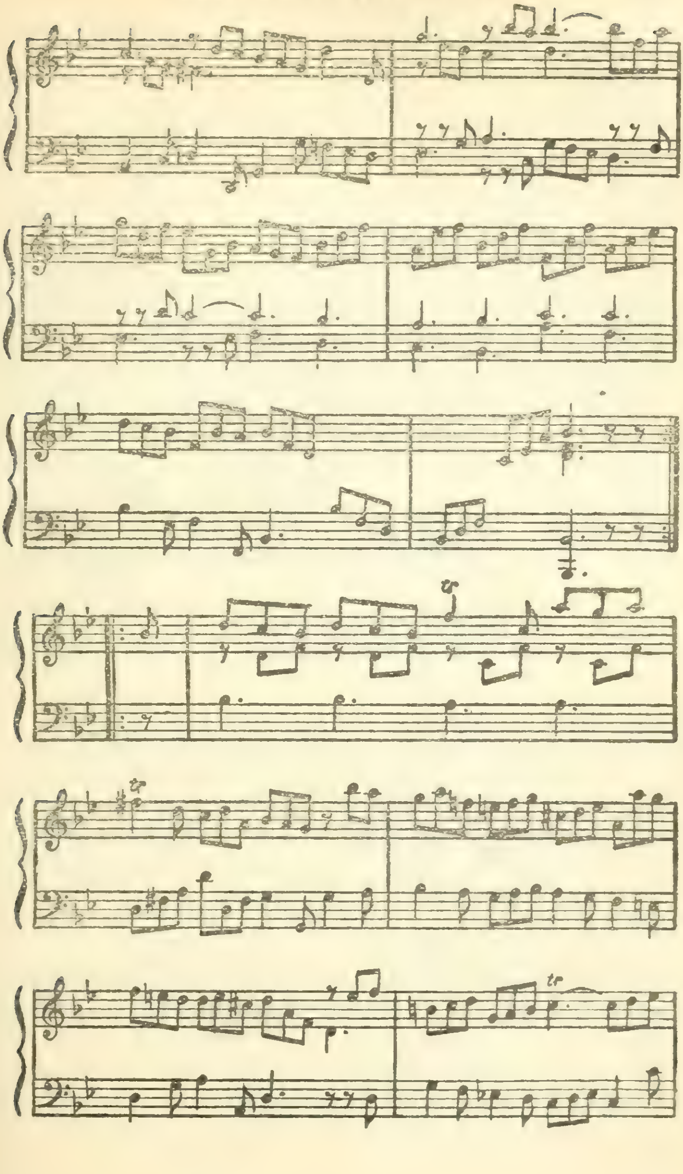


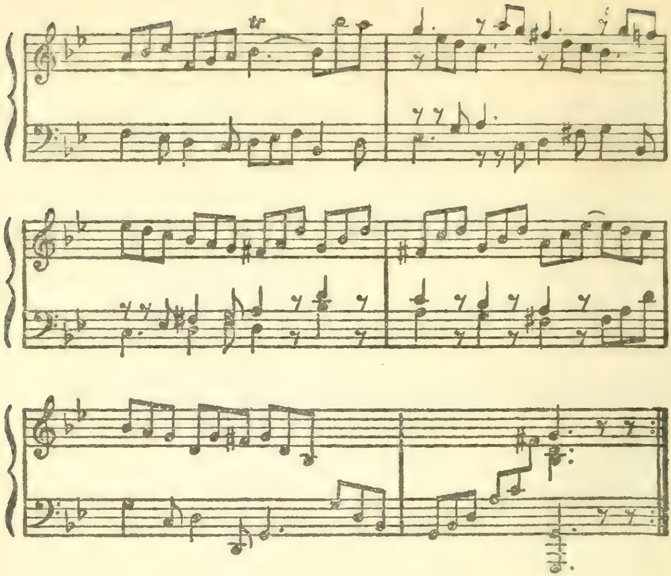


GIGUE

HÆNDEL (1685-1754)

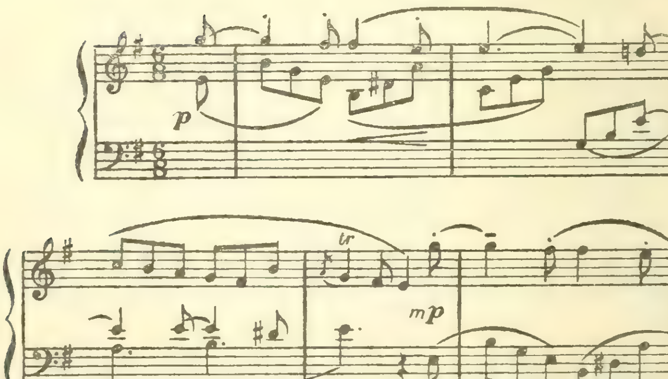


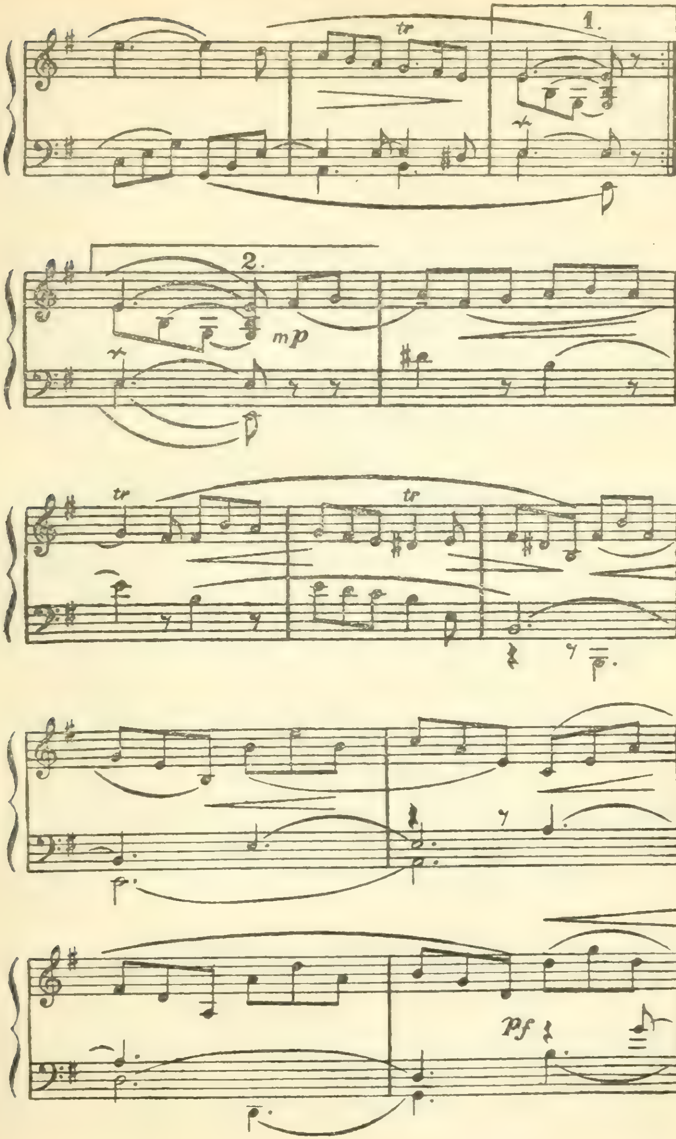

tr
tr
tr
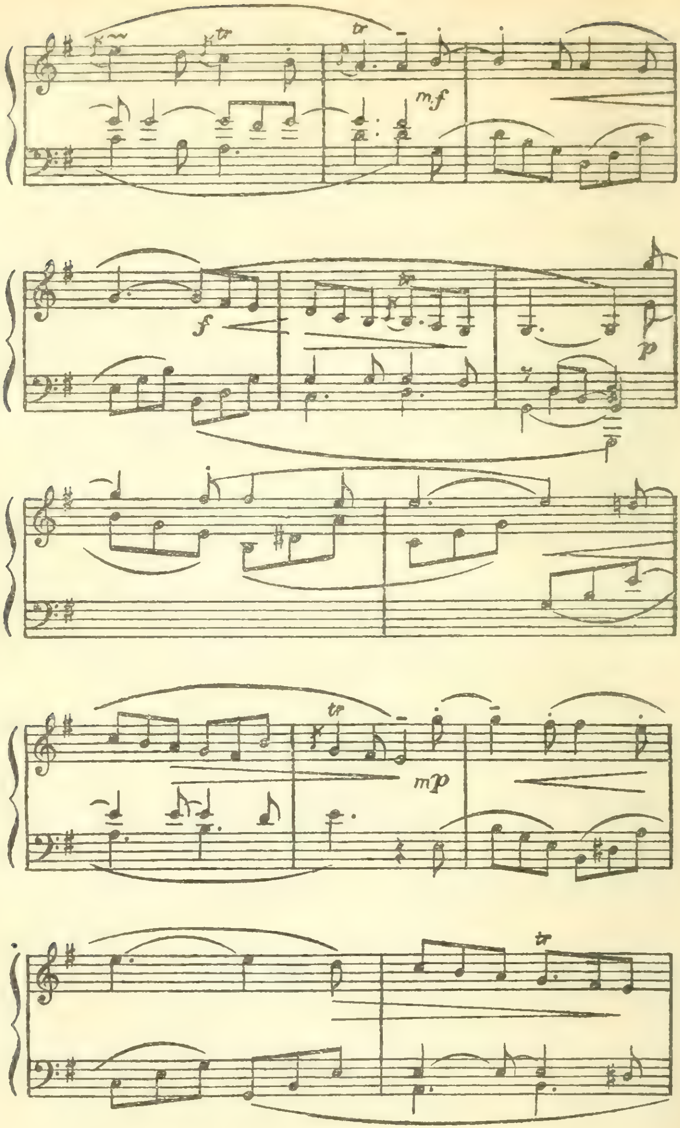


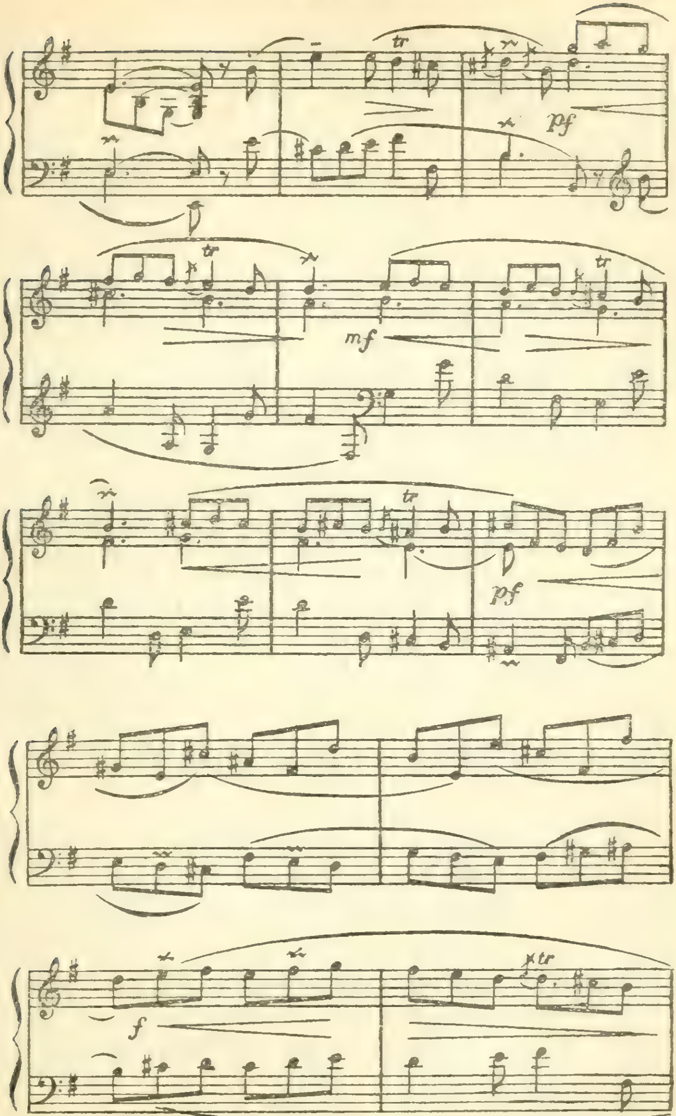
GIGUE EN RONDEAU
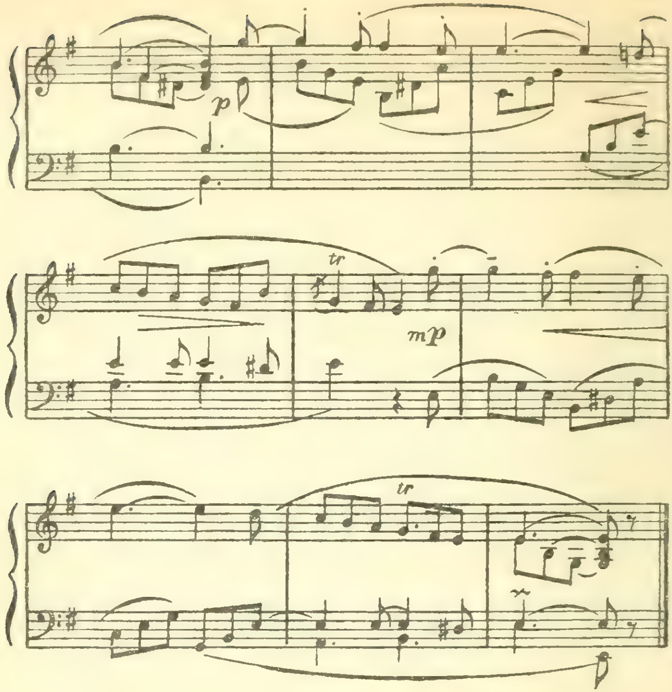
RAMEAU (1683-1764)




1.
2.
tr
mp
pf




tr
pf
mf
f



Más danzas antiguas españolas

El arte del danzado ha tenido en España apologistas y tratadistas, entre otros, y quizá el más célebre, Juan Esquivel de Navarro, vecino y natural de Sevilla, discípulo de Antonio de Almenda, maestro de danzar de Felipe VI, etc., que publicó un tratadillo[1] que es una joya y un nido de curiosidades, no siendo la más principal la enumeración que hace de las danzas antiguas y de

1. *Discursos sobre el arte del danzado,* se titula.

su tiempo, españolas. Puesto a dar cuenta de todas estas danzas y, lo que valdría más, describirlas, exigiríase un libro de más que regular mole. Me he de contentar con este sencillo señalamiento ilustrativo. Nos dice Esquivel que las danzas se dividen en *Danzas de cuenta* y *Danzas de cascabel*. Dada su «doctrina danzaria», coloca entre las danzas de alcurnia o de cuenta la *Alta* y la *Baja*, llamada así porque provenían de la alta o de la baja Alemania, según la enumeración geográfica de su tiempo, la *Allemanda*, el *Canario*, la *Pavana*, el *Gallardo*, el *Rey*, el *Turdión*, la *Españoleta*, el *Bran de Inglaterra*, el *Hacha*, el *Caballero*, etc.; y entre las de *cascabel* o de *botarga*, la titulada el *Villano*, el *Rastro*, que algunos llaman *Mariona* y en Sevilla *Montoya*, el *Pie de girado*, la *Jácara*, que junto con el *Rastro*, la *Zarabanda* y *Tárraga*, son también una misma cosa.

Lastimosamente, de la gran mayoría de estas danzas sólo queda el recuerdo, y por esto no tengo empeño en hacer obra de restauración, reavivando lo que pusieron fuera de uso las mismas costumbres ayer propicias a la conservación.

CAPÍTULO III

LAS DANZAS MODERNAS MÁS PRINCIPALES

No pretendo tampoco tratar de todas las danzas modernas, sino de dar una idea brevísima de las más principales.

Siguen el mismo doble principio de las danzas en general, esto es, que se hallan en relación *igual* o *doble*, lo mismo las dactílicas que las trocaicas. No figuran en estas danzas las otras relaciones.

Comparando el movimiento o elemento dinámico de las danzas antiguas, se notará en las modernas este hecho: que a excepción de la *volta* y de algunas otras danzas rápidas, las modernas son, en general, más movidas y más animadas que las antiguas, y que las graves, de movimientos mesurados y tardos, cayeron en desuso después de una persistencia histórica más o menos larga. Como si la danza reflejara la expresión de la vida febril de nuestra época, turbulentamente agitada, que no quiere danzas de capa y espada ni vestidos de brocado adornados de piedras preciosas, propios de la sociedad, quizá más artista, de tiempos de Leonardo de Vinci, de Rafael, de Rembrandt, prefiriendo a la antigua, artística y plácida diversión, la vertiginosa, loca y arrebatada obsesión de la danza actual.

Bolero

Aire de danza, ordinariamente cantado, en medida ternaria, característico de España, acompañado generalmente, como las *boleras* derivadas del *bolero*, por una sola o varias guitarras, guitarrillos, requintos o tiples, toda una banda, y también por algún instrumento cantante, violín, flauta, clarinete, etc. Por los años de 1780, según parece, se inventó el *bolero*, hijo legítimo de las *seguidillas*, aunque de un carácter más noble y majestuoso. De esta invención da cuenta el famoso notario Iza Zamácola, que se hizo célebre bajo el pseudónimo de *Don Preciso*, en los términos siguientes: «Este título de *bolero* tuvo su origen de que habiendo pasado a un pueblo de la Mancha D. Sebastián Cerezo, uno de los mejores bailarines de su tiempo, y viéndole bailar los mozos por alto con un compás muy pausado, al paso que doblaba las diferencias (variaciones) que ellos tenían para sus *seguidillas*, creyeron que volaba, o a lo menos se lo figuraban así, según le veían ejecutar en el aire; de que resultó que las gentes se citaban unas a otras para ir a ver al que volaba, o como decían ellos, al *bolero*.»

Sin discutir esta etimología, corre válida otra que asegura se tomó este nombre de unas gitanas que en Andalucía bailaron *seguidillas* llevando en sus vestidos unas guarniciones hechas con bolitas de pasamanería, a las cuales dieron en llamar *boleras*, y de aquí la etimología en cuestión.

El baile consta de tres partes iguales o coplas, y en cada una se hacen ciertas *mudanzas* y una suspensión llamada *bien parado* o *bien plantado* (los que bailan), que es uno de los principales requisitos del *bolero*, y que sirve

para descansar, entretanto que se repite el *ritornello* propio del baile.

Cosaca

Danza no muy antigua, de origen eslavo, en compás doble compuesto y en movimiento *vivace*.

Czardas

Danza húngara, compuesta ordinariamente de un preludio de introducción *(lassu)* melancólico o patético, y de la verdadera *czardas* (llamada también *fris* o *friska)* en compás binario, $^2/_4$ ó $^4/_4$, lleno de feroz agitación.

Escocesa (Scozzese)

Danza volteada en $^3/_2$ ó $^3/_8$. Pero lo que se entiende hoy por *escocesa* es más bien una especie de contradanza rápida en $^2/_4$, mientras que la antigua significación de la palabra ha servido para denominar el *schottisch*.

Fandango

Aire de danza puramente española, a tres tiempos y de un movimiento moderado. Bajo esta denominación genérica están comprendidas la *malagueña*, la *rondeña*, la *granadina* y aun las *soleares* y las *murcianas*, no diferenciándose entre sí más que en el tono, en ciertas fórmulas de ornamentación y algunas variantes en los acordes. Sabido es que el andalucismo musical de hoy procede del orientalismo de la antigua Bizancio, modificado quizá por el elemento musical persa y atenuado como aparece en el referido andalucismo actual.

Además de ser el *fandango* uno de los bailes ordinariamente cantados y danzados más antiguos, es, como la *jota*, uno de los más usados, por habérselo asimilado determinadas regiones. Los instrumentos acompañantes del *fandango* suelen ser la guitarra o una banda de guitarras y diversos instrumentos autóctonos, de sonidos indeterminados, como las indispensables castañuelas que repiquetean los danzantes, el triángulo, los platillos pequeños griegos, etc., y, como instrumentos cantables, ordinariamente el violín.

Farándola

Danza provenzal, especie de carrera saltada que se baila al son del *galoubet* y el tamboril. Los danzantes se cogen por las manos o por las puntas de los pañuelos dando vueltas en espiral a derecha, izquierda y en todos sentidos, siguiendo el capricho del que guía la danza. Gounod en su *Mireya* y Bizet en *La Arlesiana* presentan típicos ejemplos.

Galop

Galop o *galopada*, danza volteada moderna, de movimiento rápido y salteado, en compás de $^2/_4$. Apareció en 1825.

Jota[1]

Baile popular, en compás ternario, de movimiento *vivace* y en extremo marcado. Consta de una especie de

1. Véase el artículo *Tema alegre* en mi *Lírica nacionalizada*, estudios sobre *Foltklore* musical. Entre otras cosas se habla de todas las cuestiones referentes a este baile.

estribillo de introducción, varios *ritornelli,* y entre estos y el estribillo de introducción se coloca la copla cantada a gusto de quien la canta y de la región de que procede la tonada: y así se dice *jota zaragozana, navarra, valenciana, alicantina,* etc., porque todas o casi todas las regiones se han asimilado este baile, al que se han señalado orígenes los más estrambóticos: al moro *Aben-jot,* a la danza llamada *canario* (que, *naturalmente,* procede de las Islas Canarias y de un canto *guanche*), a un cantar siciliano, a la invención de un alemán, etc.

Cuando surge la copla o simplemente el verso octosílabo, a los cuales parece que se aferran el gusto y el sentir del pueblo, nacen todas las *jotas* habidas y por haber y la gran mayoría de las cosas que inventa y exhorna con música el pueblo. Y ¿por qué llamó *jota* a ese regocijado canto bailado, bravío, alegre, etc., que dado su carácter genérico de danza de *saltación,* y es esencialmente popular, pudo *sotar* (saltar) o bailar en un principio el pueblo, transformada la primitiva voz del personal *sota* en la actual voz que han podido dar, con el tiempo, título al baile? El empleo del verbo *sotar* en el poema misceláneo de Juan Ruiz, el famoso Arcipreste de Hita, podría hacer buena, quizá, mi presunción. Sea como quiera, y evitando el contagio de lo que yo llamo los *busca-orígenes,* puede asegurarse sobre la *jota* que lo que forma la música de la copla puede ser (y es a veces, en efecto, según qué regiones) antiquísima; pero tal como por la costumbre de intercalar la copla entre el estribillo de introducción y los *ritornelli* de continuación, especialmente cuando la *jota* se acompaña además de la banda de guitarros, guitarras y guitarricos, de algunos instrumentos cantantes, violín, clarinete, flauta, etcétera, puede afirmarse que esos estribillos y *ritornelli,* como

música, no se remontan más allá de últimos del siglo XVIII, tanto que casi siempre resultan anacrónicos el estribillo y los *ritornelli* cuando se comparan con el estilo de la copla.

Para terminar recordaré que el ambiente armónico informador de la copla de la *jota,* que gira de la tónica a la dominante del tono mayor, es, por esta circunstancia, de lo más primitivamente sencillo e inocente que ofrece el ambiente armónico de esta canción danzada, tan difundida en España.

Krakovienne o Cracovienne

Danza polonesa a $^2/_4$ que, como la *mazurka* y otras danzas polonesas, húngaras o tcheques, se caracterizan por la acentuación frecuente de los tiempos débiles y el empleo reiterado de la síncopa. El carácter de esta danza es alegre y gracioso y comúnmente poco apasionado.

Muiñeira

Danza ordinariamente cantada, recuerdo vivo de las costumbres griegas, usada especialmente en Galicia. La música de esta danza, que siempre va unida al canto, es de combinación triple, $^6/_8$. Su melodía, aunque no tan lenta, recuerda la de los *higlander* de Escocia. Se ejecuta en aire moderado y se compone de dos o más partes de ocho compases cada una.

Las coplas que se cantan con la *muiñeira* suelen, alguna vez, referirse a la molinera o a la *muiñeira* que, como es sabido, dió nombre a la danza.

Se acopla con la clásica cornamusa o gaita.

Polka

Danza volteada, moderna, nacida de la antigua escocesa *(schottisch)*. La analogía de este nombre con el de *polacca* y aun con el de *polonesa,* es fortuita, pues el nombre de *polka* aparece en 1830 en Bohemia. El movimiento de la *polka* es bastante rápido, aunque mucho más moderado que el *galop*.

Polo gitano o flamenco

Canto, y frecuentemente canto danzado, muy característico y popular en Andalucía; uno de los mejores modelos del género llamado gitano o flamenco, adjetivos que en el uso y habla vulgar andaluza suelen emplearse como sinónimos. Es en compás de $^3/_8$ y movimiento *allegro* algo moderado. Modula de la dominante a la tónica del menor, rozando algunas veces, por decirlo así, una de las notas constitutivas del acorde subdominante (la sexta de la tónica), mientras el acompañamiento borda una infinidad de rasgos, verdaderos orientalismos musicales, llenos de contrastes rítmicos a cuál más nuevos y atrevidos.

Empieza la voz, después de este típico *ritornello,* gimiendo, mejor que entonando, un ¡ay! en alguna nota de la dominante. Sigue el *ritornello* alternado con otros ¡ay!, con esa separación especial de las vocales *a* e *y,* de cuya terminación sólo puede dar idea la voz de un andaluz de pura sangre. Entona, por fin, el cantor la copla improvisada, fraccionando el concepto poético, repitiendo algunos versos y terminando cada frase musical con el eco de aquel ¡ay! que cautiva y entristece al que escucha esa originalísima inspiración de la musa anónima.

El famoso cantante compositor Manuel García, en sus óperas *El criado fingido, El poeta calculista,* principalmente, intercaló algún *polo* que obtuvo gran celebridad. Se me viene a la memoria el de esta última ópera, el que tituló *Polo del contrabandista* o *del caballo,* que él mismo cantaba, acompañándose con la guitarra, en el primitivo teatro madrileño de los *Caños del Peral.*

Sardana

Baile genuino del alto y bajo Ampurdán, donde resulta altamente ingenua su fisonomía, no bien encuadrada en otro marco regional. Como lo consigna Pella y Forgas en su *Historia del Ampurdán,* fué una danza gentílica que la Iglesia conservó, sustituyendo su texto primitivo por otro cristiano, texto que sirvió de introducción a la *sardana,* tanto, que el antiguo *contrapás* que hacía las veces de tal introducción fué, ni más ni menos, que una especie de canto penitencial:

Pecador, tingas esmena,
tingas dolor...

Otras, una glosa de la Pasión de Cristo; y por ello pudo bailarse durante la Edad Media y hasta muy adelantada la Moderna en el recinto de los templos o en el desfile de procesiones ordinarias y de rogativas.

La danza de vueltas en rueda de este título es un aire en compás binario que con el tiempo ha perdido el carácter de su melodía y la estructura de su ritmo. Precede a la *sardana* el llamado *contrapunto,* especie de señal de preparación para empezar, que ejecuta a solo el músico que toca el *flaviol* (flauta de punta).

La *sardana ampurdanesa* difiere de la llamada *selva-*

tana y las de otras localidades en el número y combinación de los pasos largos o cortos. Compónese la *sardana* larga o corta *ampurdanesa* de pasos o compases que se llaman *curts* (cortos) o *llarchs* (largos). Son *sardanas largas* las que pasan de ocho compases, de ocho de los primeros por diez y seis de los segundos; de lo contrario son *cortas*.

La danza de los antiguos Sardos ha sufrido grandes transformaciones, así en la Edad Media como en los tiempos modernos, en que el mal gusto se aficionó poniendo en música para un agregado de instrumentos heterogéneos, flaviol, *tenoras* (especie de oboes de sonoridad estridente), los indispensables cornetines de pistones y el más indispensable y obligado fliscorno, trombones y, como base a esa arquitectura sonora, un contrabajo de tres cuerdas; todas las inepcias musicales de la ópera italiana corriente y moliente. El famoso Pepe Ventura y más tarde Alberto Cotó pusieron remedio al mal gusto de la *sardana* sobre temas de ópera, acogiéndose, principalmente, a la melodía de la canción que conservara el pueblo.

Queda aún por llenar otra transformación artística de la *sardana:* volver a lo que fué antiguamente, un baile cantado, y mejor, coreado. ¿Por qué no intentar esa restauración en toda su integridad, puesto que se cuenta con un texto bravío, soberbio e inspirado, la poesía *La Sardana,* de Maragall, que sería tan admirablemente bien adecuada para dicha restauración? Coros al unísono, tan grandioso cuando lo ejecutan grandes masas; coros a voces para satisfacer el gusto artístico de los inteligentes... y otra combinación, más cuidada, de instrumentos acompañantes.

Schottisch

Véase *escocesa* y *vals escocés* en el articulillo *Vals*.

Seguidillas

Danza rápida española, en compás de tres tiempos, análoga al *bolero*. Tuvieron su origen en la Mancha, en el siglo XVI, y por eso suelen llamarse algunas veces *seguidillas manchegas*. Cervantes da a entender sobre el origen indicado, diciendo en la segunda parte del *Quijote*: «¿Pues qué cuando se humillan a componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llamaban seguidillas?» De aquí que desde los tiempos de D. Quijote hasta los de *Don Preciso* (Iza Zamácola, el gran vindicador en el siglo XVIII de nuestros bailes nacionales) y los modernos, se llamase como los indicados el graciosísimo baile, porque las *seguidillas* son originarias de la Mancha.

La composición métrica de esta composición consta de cuatro versos en que el cuarto es asonante del segundo, los cuales son de cinco sílabas, y el primero y tercero de siete. Las hay con estribillo y sin él. Véase una muestra de las primeras, copiado de la *Colección de seguidillas, tiranas y polos*, del citado *Don Preciso:*

Mi madre me ha mandado
que no te quiera,
y yo le digo: — Madre,
¡si usted la viera!—

Quedó tamaña,
y, mordiéndose el labio,
dijo: —¡Caramba!

He aquí una muestra de los segundos, en la cual hay un pensamiento desarrollado más tarde, ¡quién lo diría!, por Heine:

Que te tuve en mis brazos
anoche soñé;
lo que reí dormido
despierto lloré, etc.

El estribillo consta, como se ha visto, de tres versos el primero y el tercero de cinco, asonantados entre sí, y el segundo de siete.

Soleá (disminución andaluza de **Soledad**)

Canto y danza española, de carácter altamente melancólico, en compás de $^3/_8$, de movimiento *allegreto.* Tonalidad menor: al terminar modula al relativo mayor, haciendo una breve pausa en la subdominante para recomenzar de nuevo.

La primera forma métrica popular andaluza es la *soleá;* a esta primera forma siguen la *soleariya* (diminutivo de *soleá*), la *alegría* y la *playera* o la *seguidilla gitana.* (Sigo aquí las indicaciones del gran *folklorista* andaluz D. Francisco Rodríguez Marín).

La *soleá* consta de tres versos octosílabos, asonantado o aconsonantado el primero con el tercero. Ejemplo:

Yo metí a la lotería;
m' ha tocaíyo tu persona,
qu' era lo que yo quería.

Es como la *triada* gallega.

La *soleariya* es una *soleá* cuyo primer verso, mero arranque para el esfuerzo que al cantar requieren los restantes, consta de tres silabas métricas:

Por ti
las horitas de la noche
me las paso sin dormir.

Véase esta otra:

¡Ejem!
Horitas tengo en el día
De no poerme valé.

La *alegría*, el más breve de los cantares españoles, copla muy parecida, por cierto, a las *ciuri (fiori)* de Sicilia, tiene solo dos versos asonantados o aconsonantados, casi siempre de cinco sílabas el primero y de diez el segundo, y divisible éste en hemistiquios. De ordinario es festiva. Ejemplo:

Tiene unos dientes
como granitos de arroz con leche.

Tiene unos ojos
que las pestañas le hasen manojos.

A veces el primer verso crece una sílaba y otra el segundo, y toma así la cadencia de un endecasílabo de *muiñeira*. Ejemplo:

Sale de la arcoba
coloraíta como una amapola.

A esta suerte de coplas suele acompañar un como estribillo, de sentido y significación independiente.

Por último, la *seguidilla gitana* o *playera,* dicha así, no de *playa,* sino de plañir, como si dijéramos *plañidera* o *plañiedera,* consta de cuatro versos asonantados los pares y todos de seis sílabas, excepto el tercero que tiene once, dividido, necesariamente, en dos hemistiquios desiguales por la cadencia especial (la *caía,* dicen

los *cantaores*) que requiere en la quinta sílaba. Basta un solo ejemplo:

¡Maresita mía!
¡Qué güena gitana!
De un peasito—de pan que tenía
la mitad me daba.

A veces la *playera* no tiene más de tres versos, y en estos casos o se repite el primero para cantarlo, o se le antepone un verso postizo, generalmente de invocación. Ejemplo del primer caso:

No sé lo que tiene
la yerbagüena—de tu güertesito,
que tan bien me güele.

Ejemplo del segundo caso o de invocación:

Carita de rosa:
¿Quién te ha pegao—quién te ha pegaíto
que estás tan yorosa?

Tirana o tontillo

Las composiciones que llevan el primer nombre (y no siempre el segundo, aunque aparece en algunos Diccionarios antiguos) fueron en un principio aires de baile con canto. Más tarde el baile cayó en desuso, conservándose sólo como canción que solía nombrarse con alguna palabra del estribillo, como *Tirana del caramba, Tirana del contrabandista*, etc. El compás de la *tirana* es en $^3/_8$ ó en $^6/_8$, de movimiento moderado.

He aquí cómo describe este baile el famoso notario de Zamácola, *Don Preciso:* «La *tirana,* al poco que se cantaba con coplillas de a cuatro versos asonantados de ocho sílabas, se bailaba con un compás claro y demar-

cado, haciendo diferentes movimientos a un lado y otro con el cuerpo, llevando las mujeres un gracioso juguete con el delantal al compás de la música, al paso que los hombres manejaban su sombrero o el pañuelo a semejanza de las nociones que conservamos de los bailes de las antiguas gaditanas. Habiendo degenerado el baile en libertinaje, fué desterrado de los saraos. Sin embargo —añade *Don Preciso*—bajo el nombre general de *tirana* siguieron los aficionados y músicos componiendo multitud de canciones al estilo de la *tirana*, para ser acompañadas con la guitarra... Pasaron algunas a Petersburgo, Viena y otras cortes, donde el célebre maestro español D. Vicente Martín hizo fanatismo intercalándolas en las óperas».

Vals

Danza volteada, en compás ternario y escrita de diferentes maneras: *vals lento*, danza antigua en movimiento moderado y compás de $^3/_4$; *vals vienés*, danza moderna, en movimiento rápido, como deslizándose los que la bailan, y compás de $^3/_8$, o bien *vals* llamado a *dos* o a *dos tiempos*.

Un gran número de *valses*, escritos por nuestros mejores compositores, Beethoven, Listz, Schubert, Chopin, Brahms, etc., no fueron destinados para el baile. Son simples composiciones características en forma de *valses nobles, valses lentos, valses melancólicos, valses de bravura*, etc. Los maestros del *vals* bailable, ordinariamente el *vals* rápido o vienés, son los Lanner y los dos Strauss, padre e hijo.

Tiene la danza de este nombre su poquito de leyenda y hasta historia, porque quieren algunos que no sea de

origen alemán, sino provenzal. Durante la preponderancia de la familia de los Valois se puso en moda y lo conocieron sucesivamente las cortes de Escocia y de Prusia en el siglo XVI.

Hay otra forma de *vals* en tanda de cinco valses, a los que precede una introducción y termina con una *coda,* en la cual se reproducen fragmentos de la tanda.
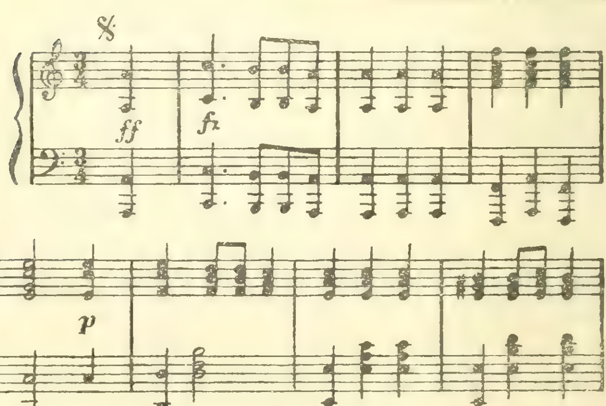
Puede incluirse aquí el llamado *vals turco,* danza de origen eslavo, en compás binario *vivace.*
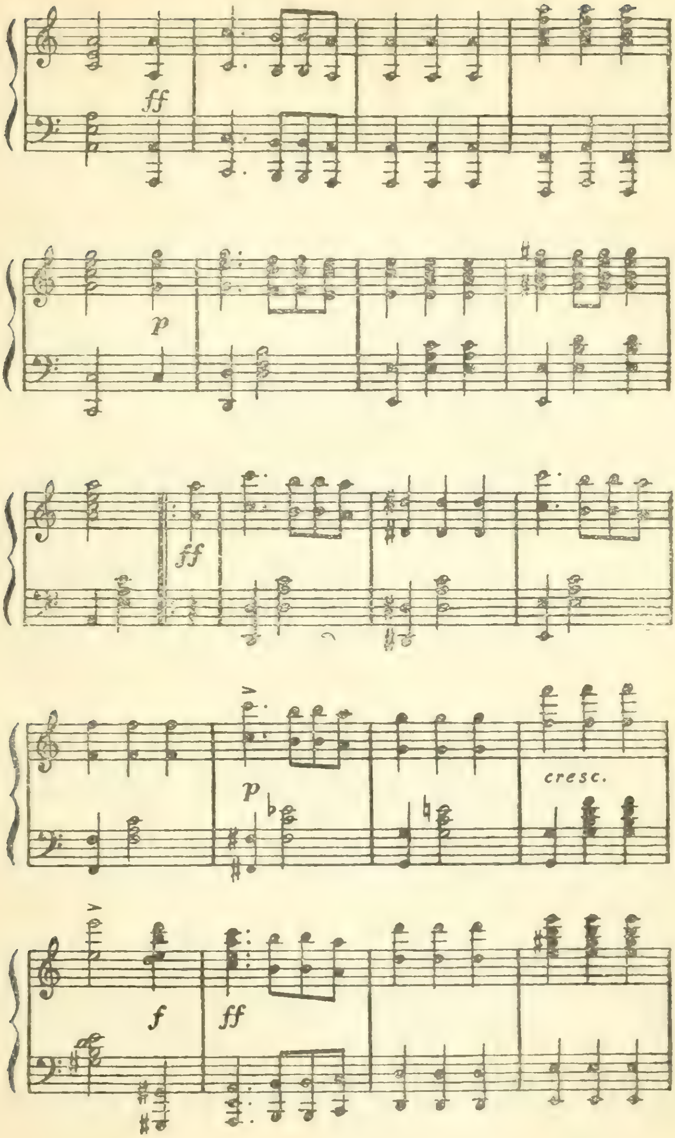
Por último, se llama *Vals escocés* o *Escocesa de los salones,* en alemán *Hacken schottisch,* un *vals* que se baila alternativamente sobre la punta del pie y sobre los talones. Parece que de esta danza proviene el moderno *schottisch,* que, como queda dicho, se llamó en un principio *vals escocés.*
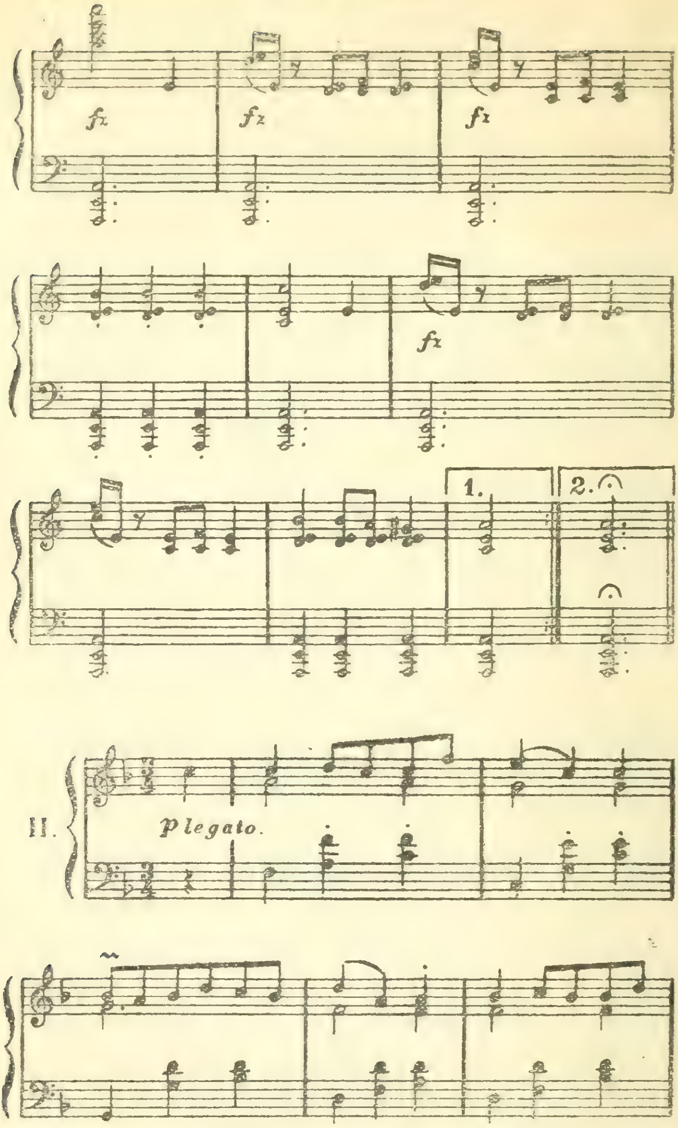
Publícanse en la ilustración musical correspondiente dos *valses* (números *XXX* y *XXXI*) bien conocidos, uno de Schubert y otro de Schumann.

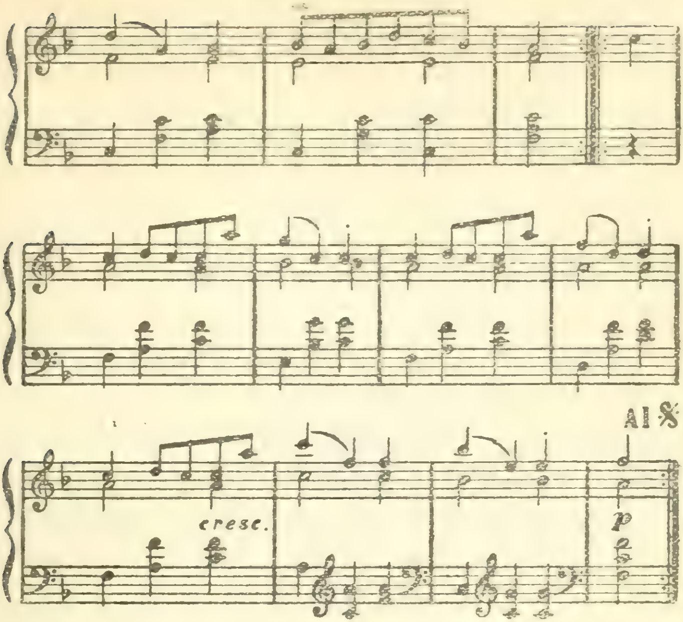
VALSES NOBLES

SCHUBERT 1737-1828
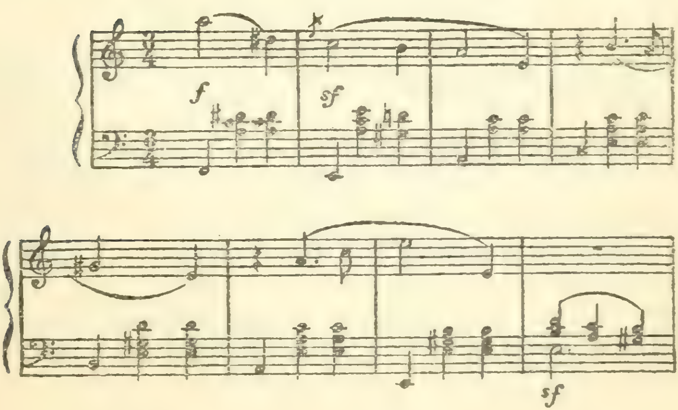



ff
p
ff
p
cresc.
f
ff
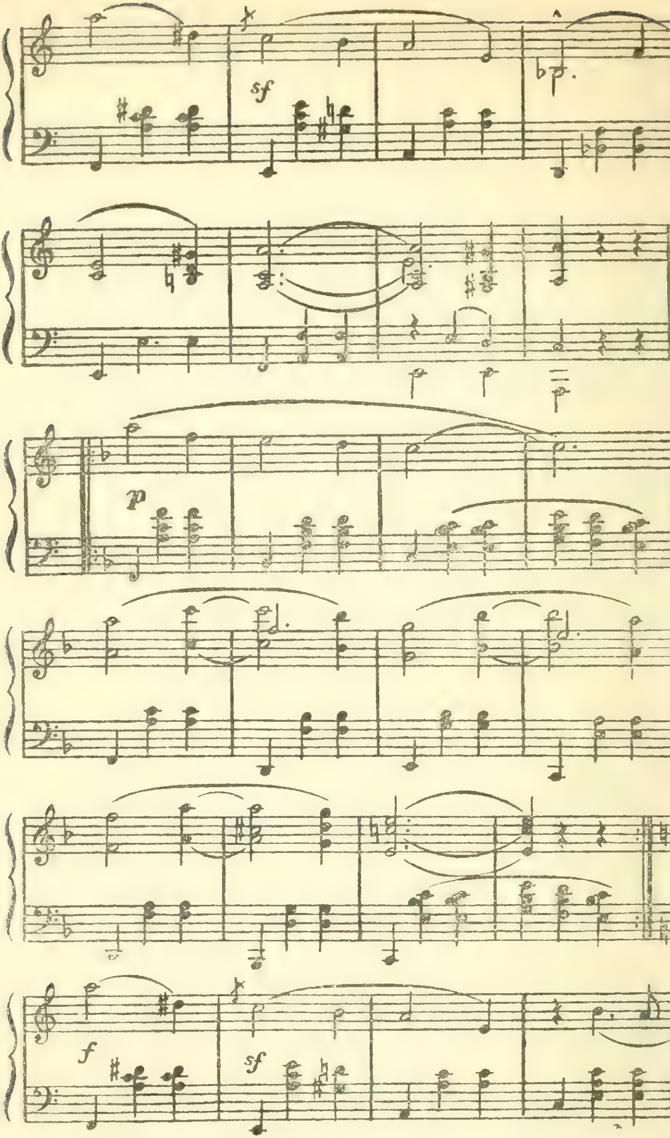

fz
fz
fz
fz
1.
2.
II.
P legato.
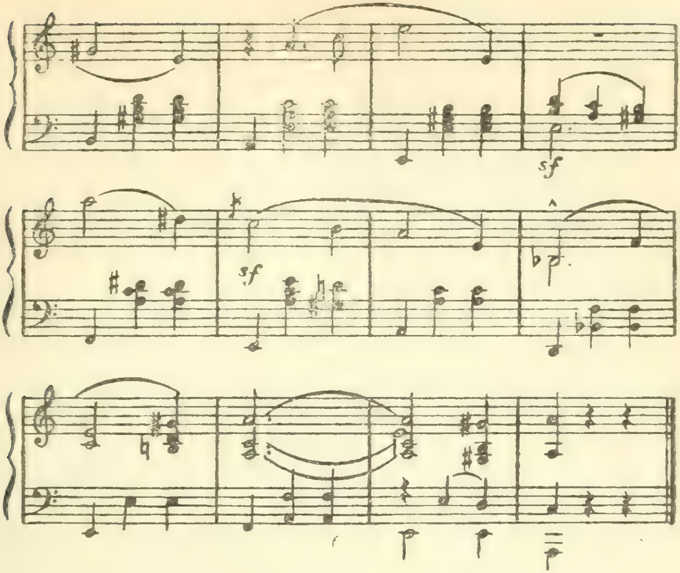


VALSE

SCHUMANN (1810-1856)




sf
p
f
sf



Vito

Título de un baile andaluz y de la música y canto con que se acompaña y jalea. Es en compás de $^{6}/_{8}$, de movimiento animado.

Zortzico

Aire característico popular de las provincias vascongadas, especie de danza de vueltas en rueda, que se acompaña con la *chistua* y el *tamboril*. El canto popular sobre el movimiento de este aire suele escribirse en $^{5}/_{8}$, que no proviene de la construcción del $^{6}/_{8}$ sino del $^{2}/_{4}$, o mejor dicho, del $^{4}/_{8}$ ampliado en una corchea. Sobre esta originalísima combinación, que parece sencillamente originada de compases binario-ternarios, se ha escrito y

disputado mucho, sobre todo Eslava, Aranzadi, Zubialte, Gascue, etc.; éste, especialmente, apoyando su defensa del $^2/_4$ o, mejor dicho, $^4/_8$ ampliado en una corchea, fundando su convencimiento en que la simetría par es la natural, fundado en la autoridad de Riemann *(Handbuch der Musikgeschichte*, vol. I), que sostiene que si se atiende a su duración, al tiempo empleado en pronunciar el verso pentámetro de los griegos, resulta éste, en fin de cuentas, igual al exámetro.

Hablando años atrás del círculo de combinaciones rítmicas de tiempo en que pueden clasificarse los cantos populares, y por extensión todas las creaciones del artista, escribía el autor de estas líneas: «que existe excepcionalmente entre los vascos, irlandeses, rusos, etc., la combinación citada *(zortzico)* y que el sentimiento musical y la regularidad binaria o ternaria a que el oído está acostumbrado, hacen descomponer el compás a cinco movimientos en dos unidades alternadas, binaria y ternaria, hecho que no se ha inspirado en la unidad del tiempo en sentido binario o ternario. Tales son, además de los ejemplos citados, algunos aires populares ($^7/_2$, $^7/_4$, etc.), servios y rusos, y en general todas las antiguas *tunas* finlandesas, base de toda la antigua poesía cantada, que se descomponen en dos unidades alternadas, cuaternaria y ternaria».

CAPITULO IV

LA SUITE

El primitivo compositor había adquirido cierta destreza practicando la variación, que le daba medios de alargar, ensanchar el concepto o el discurso musical. Aplicando estos medios a la música que ya poseía, la música propia de la danza, reuniendo dos, tres o más elementos de esta clase, veía con satisfacción que el discurso crecía, crecía, dándole ideas de extenderlo y ampliarlo, más y más cuando no necesitase acudir directamente a estos medios, bien adiestrada la mano por la experiencia y la práctica.

Por esto se acoge gustoso a ese medio, y por esto la forma musical que nace de esa tentativa, que decididamente ya podemos llamar cíclica, puesto que se apoya en varios movimientos. Es, pues, la *suite* la serie o la continuación de unas y otras danzas juntas, reunidas, y formando un todo o un discurso musical de caracteres diferentes, aunque escritas en un mismo tono.

Y con esto ya ha nacido, para la vida especulativa del arte del compositor primitivo, la forma, que en substancia es una agrupación de *disjecta* miembros, procedimiento, mejor que forma, que ya empleaba la Edad Media cuando agrupaba de dos en dos ciertas danzas,

como más tarde, los siglos XVI y XVII, la *pavana* y la *gallarda*. Los maestros italianos son los más atrevidos, verdaderamente osados en esta especulación, pues ya se citan, a mediados del siglo XVI, lautistas de aquella nacionalidad, como deberían asimismo incluirse, entre ellos, vihuelistas nuestros muy adelantados en genialidad y adivinaciones de esta índole, que practican con frecuencia el cambio de compás, encadenando ya dos pares de danzas, lo cual es notable como atrevimiento, añadiendo como *postludio* alguna *toccata* o *tocattina,* redoblando, variando *alio modo,* tal o cual parte con mayor o menor garbo o destreza. ¿Qué importa que la escritura, la composición de esas tentativas deje desear? Se hallan roturando un camino del enmarañado campo, que ya se ha despejado para los compositores alemanes del 1600 que, pocos años más tarde, ya escriben garbosamente *suites* que constan de una *paduan,* una *intrada* seguida de una *tripla*[1] y una *gallarda,* como se ve, a cuatro partes, en movimientos construídos sobre los mismos motivos. Llega después quien escribe una *paduana,* una *gallarda,* una *corranda,* estos tres movimientos a cinco partes, seguidas de una *allemanda* y una *tripla* a cuatro, que terminan en estilo de variación.

En Inglaterra la forma de la *suite* es de uso corriente a mediados del siglo XVII. No entra en Francia sino a últimos del mismo siglo, y esto en una primera aparición promovida por las obras de los lautistas. La denominación de *partie,* en Francia, que corresponde a la voz más generalizada de *suite,* no es tampoco francesa, pues ya la utilizan con el nombre de *partite* los italianos de los

1 *Tripla* es la *proportio tripla* de la música proporcional, que en la época de que se habla equivale simplemente a compás ternario $^3/_1$ ó $^3/_2$.

primeros años del siglo XVII, y ya en el 1615 la emplea *Frescobaldi, Toccata e Partite d' intavolatura di cembalo,* y antes, en 1614, en las *Partite diverse,* de Juan María Trabacci. Couperin da a sus *suites* el nombre de *Ordres.*

Pero continuemos los fastos de la primitiva disposición de movimientos de la *suite.*

Pavana, gallarda, allemanda, corranda.

Hacia 1620 aparece una nueva disposición: *allemanda, corranda, zarabanda,* y de golpe la *giga* en la peroración final, puesto que absorberá mucho tiempo.

De día en día se intercalará entre los dos movimientos esenciales un número de piezas accesorias, especie de *intermezzo, garota, paspié, branle, minué, bourrée, rigodón, arias* o *dobles* (variaciones) de piezas de danzas, y a menudo se añaden, a modo de final, una *chacona* o un *pasacalle.*

Allá por el año de 1650 empiezan a colocar a la cabecera de la *suite* una *sinfonía* a dos o tres partes, con repetición, y una serie de acordes sin figuración, o bien una *sonata italiana (canzone).*

El *prœludium* aparece en 1667.

Y allá por el año de 1680 se impone al principio de la *suite,* de cada día con más frecuencia, la forma de la *ouverture* francesa.

En cambio, en 1670 hay quien, anticipándose a su tiempo, se dice: ¿por qué se ha de basar el discurso musical en una serie de danzas?; ¿por qué no se ha de basar en fragmentos de invención original? Tómese nota del maestro ignorado, de nombre Petzold, que en aquella fecha de 1670 compone *suites* que no contienen ningún tema de danza.

Pero hay quien mantiene la opinión de que la *suite* es de origen francés. No lo es, por la sencilla razón, muy

sabida ya y probada, que viene de Italia, que se ha desarrollado en Alemania y, como *suite* orquestal, ha desempeñado un papel importante hasta la época de Hændel y Bach.

Las primeras *suites* de Hændel datan del 1720. Las de Bach del 1722. Y téngase presente que las *suites francesas* están contenidas, en gran parte, en el primer *Büchlein* de Ana Magdalena, segunda mujer de Bach, que llenan casi enteramente la colección. No es de Bach la denominación. Recibieron mucho más tarde este título.

Al llegar el siglo XIX vuelve a tomar importancia la *suite* orquestal, gracias a Franz Lachner, y en la música de piano merced a J. Raff. Otra especie de *suite,* también orquestal y a veces en estilo de música de *camera,* ha aparecido en nuestros días, y no tiene en cuenta esta última clase de composición los principales tipos de movimientos de la primitiva *suite,* pues se acerca más al tipo del *divertimento,* compuesto de una serie de piezas de factura ligera, absteniéndose de todo género de refinamientos contrapuntísticos. Hay que decir, en suma, que esta última tentativa de *suite* no ha hecho olvidar las antiguas creaciones italianas, y, sobre todo, las de Bach y Hændel.

CAPÍTULO V

RICERCARE

Los vocablos italianos *ricercar* o *ricercare* equivalen a las voces españolas *recercar, volver a buscar, a rebuscar,* es decir, que el nombre de *ricercare* es una denominación exacta de lo que en realidad se hacía en esta composición; se rebuscaban imitaciones del *motete* antiguo que se ejecutaba, a la vez que vocalmente, por instrumentos solos, y se escribía en imitaciones de contrapunto. Se les dió a los *ricercari,* escritos en forma libre, por supuesto, esta denominación desde principios del siglo XVI.

Los primitivos *ricercari* acusan ya el procedimiento de las imitaciones *(fugato)*, aunque apenas perceptible. Luego acentúase el retorno periódico al tema, y de aquí que esta forma sea el punto de partida de la *fuga,* que se desarrolló del todo más de medio siglo después.

Pero en la primera mitad del siglo XVI aparece el término *fantasía* como sinónimo completo y absoluto de *ricercare.* Aparece ya entre los vihuelistas españoles en el libro de Milán, *El Maestro,* 1535; un año después, entre los lautistas alemanes, en el tratado de Hans Newsidler, *Lautenbuch,* 1536, y entre los virginalistas ingleses, allá por 1600, en la música para virginal, *fantasies,*

fancies. Finalmente, en el siglo XVII queda reemplazado del todo el nombre de *ricercare* por el de *capricho*.

Pero volviendo al desarrollo futuro del *ricercare*, después de sus primeras *recercadas*, a partir de todo el siglo XVII, se presenta homogéneo, tendiendo a la transformación en *fuga*. Al siglo siguiente ya es una fuga, particularmente en artificios contrapuntísticos, aumentaciones, inversiones, etc. Y llega J. S. Bach, que con su *Ofrenda musical*, compuesta de fugas, cánones, etc., sobre un tema de Federico el Grande, insiste en el nombre de *ricercare;* pero procediendo de tal modo, que se presenta su forma por medio del acróstico **R***egis* **I***ussu* **C***antio* **E***t* **R***eliqua* **C***anonica* **A***rte* **R***esoluta*.

CAPÍTULO VI

TOCCATA

Del italiano *toccare,* tocar, tañer, una de las denominaciones más antiguas de composiciones, exclusivamente para instrumentos de teclado, clavicordio, órgano; primeramente vocablo sinónimo de preludio, introducción... Corresponde la *toccata* al *tiento* de nuestros clavicordistas-organistas, al *tiento* de Cabezón, sobre todo, que es anterior a las celebradas *Toccate* de Claudio Merulo (1532-1604). Compárense los *tientos* de Cabezón con las *Toccate d' intavolatura d' organo de Merulo,* publicadas en Roma en 1598, edición redactada por el sobrino del autor, Jacinto Merulo, y quedará uno maravillado ante las adivinaciones extraordinarias del clavicordista-organista ciego.

En la *toccata* se diseña ya el *primo tempo* de la sonata clásica. Los más antiguos ejemplos de *toccata* conservados principian por una serie de armonías llenas y sonoras, a las cuales suceden frases decididamente para ser tañidas por *virtuosi,* y fragmentos fugados que, de todos modos, no son esenciales, como en los *ricercari* de las *canzone da sonare* de las fantasías y de las sonatas. Las *Toccate* de J. S. Bach parece que no tengan otra característica que la de moverse continuamente sobre un

fondo de valoraciones breves a través de armonizaciones bien nutridas. Las *Toccate* para piano de Czerny, Schumann, etc., respetan más o menos este procedimiento tradicional, obligado, al parecer, por deficiencias de construcción instrumental.

Es digna de mencionarse la denominación de *tiento,* empleada por nuestros clavicordistas organistas, equivalente a *tentar* o *intentar,* en el sentido de *improvisar,* que denota, a más, que en lo antiguo—como hemos indicado antes—la mayor parte de composiciones de esta especie se improvisaban.

CAPÍTULO VII

EL *PRIMO TEMPO* DE LA SONATA

De la *canzone da sonare* y del *ricercare* se llegó a la *toccata,* a la *sonata* y al *concierto* para órgano o para clavicordio. La obsesión de los antiguos compositores iba dirigida especialmente a establecer las líneas principales de la forma, que, a nuestro entender, es la soberana de la música instrumental. La forma, en suma, del *primo tempo* de la *sonata* y de la sonata toda, tendían a que otra nación se la asimilara, ampliándola y estableciendo las bases constitutivas de la *sonata clásica.*

La conquista de aquel *primo tempo,* emanación de la futura obra de arte más grande de la música, es creación italiana, y del pueblo alemán los elementos tonales e ideológicos, que no sólo se reflejan enteros en los componentes instrumentales de tiempos posteriores, que no persisten sólo en la época clásica, sino en la misma música romántica.

Comienza ya a diseñarse esta tendencia en las obras de Bernardo Pasquini (1637-1710), a quien los italianos contemporáneos colocan en el séptimo cielo, especialmente como clavicembalista excepcional. Nótase en ellas la subdivisión de los tres *tempi,* que no sólo aparecen ideológicamente, sino gráficamente.

Juan María Bononcini (1640-1678), en sus *Divertimenti da camera*, editados en Londres en 1722, nos presenta el *tempo* subdividido en dos partes, ambas todavía con mayor evidencia que en Pasquini, y la conducción tonal con la misma forma de cadencia; la primera vez a la tónica y la segunda a la quinta, advirtiéndose en la segunda parte un simulacro de desarrollo del tema, o de los temas, si el *tempo* sólo tiene dos.

Los dos temas se señalan más claramente en Juan Bautista Bassani (1657-1710), a quien pertenece el principio estético de contraponer a un primer tema brioso y brillante un segundo tema *cantabile* y expresivo; principio de antítesis que dentro de un siglo fecundará el genio exquisito de Mozart.

La música para *clavicembalo* se despoja, de cada día más, de las suntuosas vestiduras de toda suerte de adornos que le endosan los organistas, y vístese de tenues velos de encaje cuando llega Alejandro Scarlatti (1659-1718). Una breve *sonata* para *clavicembalo* de este autor, dotado de una claridad rítmica toda meridional, ofrece ya las siguientes subdivisiones: 1.ª) *Adagio* unitonal y unitemático; la mano izquierda, con el *continuus*, ha hecho desaparecer toda traza polifónica; la melodía de carácter instrumental, *canta;* después, un *ritornello*. 2.ª) *Allegro* en dos partes; de la tónica a la dominante; *ritornello;* después, de la dominante a la tónica y nuevo *ritornello*. 3.ª) *Grave:* dos partes con *ritornello*. 4.ª) *Vivace:* una primera idea melódica, apoyada sobre el *continuus,* que modula a la quinta; una segunda idea que de la quinta vuelve a la tónica; ninguna modulación; termina con un *ritornello*.

Después, por obra de Domingo Scarlatti (1683-1757), hijo de Alejandro, la música instrumental se desviste

de todo arcaísmo y escolasticismo; en contacto con la música dramática, despliega sus alas la lírica del *clavicembalo* (que pronto será *pianoforte*), sin traspasar los límites de la naturaleza ajena, de las afectaciones y de lo falso.

Recapitulemos las invenciones con que este genio excepcional enriquece la *sonata*. Recibe definitiva sanción y constituye la base de la composición instrumental del porvenir, la forma de *sonata duotemática*. Las *sonatas* de Scarlatti presentan en sus varios *tempi* las fases de un único sentimiento fundamental del alma, conmovida por un afecto particular. En las *sonatas* de Scarlatti tenemos los dos esquemas ideológico-tonales a dos *partes*, desde entonces definitivamente establecidos. Y lo mismo el esquema consagrado de la forma *monotemática*.

Desde aquel momento, la vía está abierta para que se presenten al palenque de la *sonata* otros maestros italianos: Benedicto Marcello (1686-1739), Francisco Durante (1684-1755) y Domingo Paradisi, llamado vulgarmente *Paradies* (1710-1792); luego Hændel, principalmente, y la triada áurea alemana, Juan Kuhnau (1667-1722), Juan Sebastián Bach y Juan Stamitz (1717-1757); los Marchand (1669-1732), Francisco Couperin, llamado *el Grande* (1668-1733), Rameau (1683-1784), etc., creadores en Francia de la escuela de música imitativa, descriptiva y pintoresca para *clavecín* (clave), engalanada con embellecimientos de todas especies. Y ya se presentaron antes, figurando entre el grupo de perfeccionadores de la música para *clavicembalo, clavecín, clavicordio* y *pianoforte,* los que dieron celebridad al *virginal* y renombre a los tiempos de la reina Elisabet, los Bull (1563-1628), los William Bird (1537-1623), anterior de

medio siglo a Gerónimo Frescobaldi (1583-1644), que en una *aria* para *virginal* ofrece el tipo más antiguo, según se cree, de *aria variada,* olvidando que Cabezón lo había presentado ya antes de su viaje a Inglaterra.

Abramos nuevo capítulo para recibir y festejar a los perfeccionadores ulteriores alemanes de la *sonata.*

CAPÍTULO VIII

PERFECCIONADORES ALEMANES DE LA SONATA

Se ha dicho repetidas veces que los maestros italianos fueron los venturosos inventores de muchas formas, pero que la perfección ulterior la debemos a los alemanes.

El primer perfeccionador de la *sonata,* bien reconocido por la historia y la crítica, es Juan Kuhnau (1667-1722), antecesor *inmediato* de Juan Sebastián Bach en la *cantoría* de Santo Tomás, de Leipzig, que le sucedió en todas las funciones que desempeñaba Kuhnau. Fué no sólo excelente músico, sino notable filólogo. En la historia de la literatura del piano ocupa un puesto de preferencia, porque fué el primero que adoptó, destinada al clave, la forma de la *sonata* de cámara en distintas partes.

El gran genio de Hændel, soberano en todo, no dejó de ejercer su influencia en el perfeccionamiento de la *sonata,* pues con él la composición para instrumentos de teclado de su época, órgano o *clavicembalo,* alcanza nuevos atributos de severidad, elevación y elegancia.

La obra instrumental del sublime autor del *Mesías*

es copiosísima y fuerte. Al lado de los enérgicos *allegri* de concierto, de los pomposos *adagi, corrandas, minuetti,* brillan las formas lujuriantes de la *zarabanda,* de la *chacona* y de la vertiginosa *giga.* En los espléndidos castillos señoriales del Reino Unido creó Hændel gran número de sus composiciones, y en particular entre los deportes de caza de Cannon-Castle, rodeado de los más preciados y célebres artistas de su tiempo. Era objeto de la común admiración y le halagaban los honores que se le rendían en las grandes fiestas, inspiradoras, verdaderamente, de su mente, creada para toda suerte de grandezas. En Cannon-Castle parece que escribió la mayor parte de su música para *clavicembalo,* antes de entregarse al teatro, en el cual sólo halló disgustos y pérdidas de intereses, tanto que, apesadumbrado, se refugió en el *Oratorio,* que le hizo grande de toda grandeza.

Hændel tiene curiosísimas *Lessons* para *clavicembalo, sonatinas, sonatas, ouvertures,* numerosos *conciertos,* un *concerto grosso,* y composiciones orquestales más desarrolladas, entre otras, la *Musica da fuoco,* la *Musica da acqua,* curiosidades en forma de *suites.* La denominación de la primera viene por haber sido ejecutada en el gran salón de los espejos de la corte de Inglaterra, fantásticamente inundados de luz, y nada menos que por la potencia sonora de nueve trompas, nueve trompetas, veinticuatro oboes, que quedarían... *ahogados* de vergüenza, doce fagotes y tres timbales. La pieza principal de esta ruidosa *suite* es la *ouverture* con su *estrepitoso allegro,* que se repite después del *lento.* Los otros fragmentos son en estilo de danza y de *canzone.* Las veinte pequeñas composiciones de la *Wassermusik,* ejecutadas por el estilo de las serenatas venecianas, colocada la brigada de ejecutantes en una barcaza que, surcando

por el Támesis, seguía a la góndola del rey Jorge, tuvo la fortuna de calmar las iras del soberano, resentidísimo contra Hændel porque en una ocasión abandonó su servicio como huyendo de los honores y del empleo. *¡Música de reconciliación* habría debido titularse en vez de *Música del agua!*

La forma hændeliana de la *sonata* sigue comúnmente el esquema ideológico-tonal italiano, pero con más vigor lírico, desarrollado con gran amplitud de ideas. Sus *ouvertures* constan de tres tiempos: *largo, allegro* (fuga) y *lento*. Sus *suites* se desarrollan en el programa de un *præludium, allemanda, corranda, zarabanda,* un *aria variada, minué* y *giga*.

Son numerosos sus conciertos para diversos grupos de instrumentos, algunos con órgano e instrumentos varios: otros tienen dos órganos concertantes, y otros con dos grupos de instrumentos de viento, aparte de los del cuarteto de cuerdas y arco. Forman una poderosísima literatura que sorprende hoy día, aun cuando rara vez se ejecutan tales conciertos. Cuando se oyen aquellas sonoridades potentes, severas, al lado de las cuales las obras de muchos autores de hoy, considerados como grandes y hasta colosales y formidables, suenan huecas si no chillonas, con timbres de pipitaña.

Era un ejecutante fenomenal con el brío y a la vez elegancia que reclamaban los instrumentos de teclado de su época, el *claricembalo,* el *harpicordo* y, sobre todo, el *órgano*. En los grandes *festivals* musicales de Londres, antes de la ejecución de uno de sus magnos oratorios, por ejemplo el *Sansón* o el *Mesías*, Hændel, el adorado hijo de adopción del pueblo londinense, como si tratase de preparar al público para la audición de los imponentes cuadros bíblicos de sus oratorios, abandonaba el

teclado del *harpicordo* y se sentaba, de repente, en la tribuna del órgano, como para empeñar una batalla de poesía grandilocuente entre las sonoridades de la orquesta y las radiantes torrentadas sonoras que hacía estallar en el teclado del rey de los instrumentos, que lo era, verdaderamente, pulsado por el sajón, coloso de genio. Terminado el concierto de órgano y orquesta, entonaban centenares de cantores el oratorio, corona luminosa de la creación hændeliana, el cuadro de gran potencia lírica que desarrollaba ante la mente embargada del público las grandiosidades del cuadro bíblico elegido. ¡Qué público, qué cultura y qué educación de público realizada por un artista en plena misión de arte! Se siente tristeza y amargura al comparar aquellas solemnidades con las nuestras, mezquinas, migradas, sin otro incentivo que el de... ganar dinero a todo trance.

Al aparecer Hændel y Bach, se siente que Italia ya no es la única legisladora de lo bello musical.

Corramos ahora al encuentro de Juan Sebastián Bach, que cierra una era de arte y abre otra nueva.

Su influencia se deja sentir, principalmente, en cuanto al mejoramiento de la *sonata,* en estos extremos:

En que el *clavicembalo* se emancipa de las antiguas tonalidades de los modos litúrgicos y en que el temperamento es ya cuestión que representa lo que una ley. Y no importa nada, para el caso, que Bach circunscribiese la tonalidad solamente a veinticuatro tónicas en lugar de treinta, lo cual prueba que consideraba homólogas seis tonalidades, y otras seis contenidas en las veinticuatro dichas. Aunque no se ha de perder de vista

que las tonalidades homólogas ya eran conocidas en tiempos de Domingo Scarlatti, si no se ha de evocar el empleo que hace anteriormente de ellas el maestro italiano Juan Bautista Vitali (1644-1692), quien en una composición que modula de *do sostenido* a *sol sostenido,* escribe esta última tonalidad en *la bemol.*

Tampoco se ha de perder de vista al hablar de estos extremos, del siguiente: que si bien a Bach le agradaba el *pianoforte a martelletti,* lo posponía al *cembalo* de plumas recortadas y al clavicordio, en cuales instrumentos las cuerdas vibraban al golpe de una *tangente* metálica; y por eso se dice que creó la verdadera técnica del pianista, formando una innumerable cohorte de alumnos que difundieron las enseñanzas de su maestro. Todos estos discípulos tocaron *con todos los dedos de las manos,* sin excluir el pulgar ni el meñique. El que no comprenda el alcance de esta, al parecer, perogrullada, estudie la historia de la digitación y comprenderá que los discípulos de Bach tocasen *con todos los dedos de la mano.* En suma, que Bach modificó el mismo clavicordio de manera que cada nota fué independiente. Cuenta el historiador Burney que, durante su visita a Hamburgo, Carlos Felipe Emanuel Bach tuvo la amabilidad de hacerse oír en el clavicordio. «En las piezas lentas y patéticas—dice—cuando era cuestión de expresar una nota de cierta duración, lograba sacar de su instrumento un grito de dolor, que sólo podía reproducir un clavicordio».

Dos categorías de obras para clavicordio nos legó Bach, *didáctica* la una, de libre fantasía la otra; esta última, bien se deja comprender, bajo las formas más diversas.

El catálogo de todo lo que produjo Bach, ¡quizá

aun no todo, porque no todo se ha descubierto, lastimosamente!, ha de estudiarse con la edición *Bachgesselschaft* a la vista, por supuesto, colocando en agrupaciones especiales las obras de una y otra categoría.

A la categoría *didácticas* agrúpase, aparte todo lo que se refiere a la segunda, a las obras de clavicordio que comprenden la *fantasía y fuga cromática,* las *seis grandes suites francesas* (ya sabemos que Bach no las denominó así), *seis suites* llamadas inglesas, composiciones de formas más amplias, casi sinfónicas, comparadas con las otras de forma más ligera; diversas *fantasías, fugas, toccate,* dos *sonatas* en *do menor* y *re menor,* seis *sonatas* en *do menor,* once *conciertos* sin acompañamiento sobre conciertos para violín, de Vivaldi, los primeros nuevos *tempi* del *Musikalischen Opfer.*

Hay que añadir a estos trabajos aquellos en que el clavicordio se asocia a otros instrumentos. El inmortal maestro aumenta de cada día en sus obras las agrupaciones instrumentales, *violín, viola di gamba, flauto,* un segundo *clavicordio* y hasta *tres clavicordios,* sin olvidar que los últimos acoplamientos instrumentales llegan hasta el *cuarteto* de arcos. Y luego, los *grandes conciertos* para uno, dos, tres y cuatro clavicordios con acompañamiento. Crecen las formas, que ya son vastas, en las seis *sonatas «per clavicembalo con violino obligatto»*, en *si menor, la mayor, mi mayor, do menor, fa menor* y *sol mayor...* Recuérdese que en las obras de Bach el vocablo *concierto* suple a veces al vocablo *sonata,* como por ejemplo en el conocido *Concerto nello stile italiano,* en *fa mayor.* (*Vide* núm. *I* de la segunda parte del *Klavier-Uebung,*

bajo la denominación de *Italienisches Concert* o *Concerto italiano*). No han de olvidarse los otros conciertos en que Bach transforma obras de Vivaldi, sino que compone fugas sobre temas de Legrenzi (1625-1690), Corelli (1653-1713), Albinoni (1674-1745), imita las famosas canciones de Frescobaldi (1583-1644), empeñado siempre en el estudio de los mejores maestros italianos. «Sabido es la influencia saludable que los italianos, con su exquisito sentimiento de la forma, han ejercido sobre el maestro, tan profundamente alemán», ha escrito Cart, el sintetizador y divulgador de Spitta, el ilustre biógrafo de J. S. Bach. El genio de Bach no se formó exclusivamente con la música nacional germana: hablo no tan sólo de la docta y de la popular tradicional, sino estudiando las obras de otros y otros autores no alemanes.

Es error muy difundido que Bach sólo fué un... escolástico: más que un error es la blasfemia de la ignorancia. Bach es un lírico, un gran lírico del sentimiento, un idealista, un altísimo poeta. «El *YO* de los románticos, expresado en imágenes musicales, ora bajo la forma de *preludios* y *fugas*, ora bajo la forma de *sonatas*», se ha llamado a esos cuarenta y ocho maravillosos *preludios* y *fugas* en todos los tonos y en todos los modos mayores y menores del *clave bien temperado*. Es una de las obras más grandiosamente monumentales que ha creado la mente humana. Lo que en esta creación no llega a lo sublime del arte, no ha sido superado por otra mente. Si no fuese así, podéis estar seguros de que el maestro, que se juzgaba con una severidad sin precedentes, habría rechazado y destruído sin piedad lo que no habría sido digno de figurar en la obra. Lo que notará el estético consumado de arte con admiración y sorpresa, sin cesar

renovadas y acrecidas, la variedad de las veinticuatro *fugas*, cada una con la expresión propia de una vida potente, serena y grande, expresión de bellezas de arte comunicativas, íntimas, seráficamente consoladoras.

En las *sonatas* de Bach, especialmente, el elemento humano alcanza horizontes hasta aquella época inexplorados: la pasión se acucia, se expande. Ahí están el *adagio* de la *sonata* en *do*, el *adagio* de la *sonata* en *mi mayor*, la *chacona* en *re menor*, que manifiestan cómo sabía Bach idealizar danzas antiguas, a las cuales sólo puede oponerse, como valor artístico, inspiración y genio, la celebradísima *Passacaglia*.

Diremos algo más de la *sonata* de Bach, y es que no corresponde del todo con la forma de la actual, pero que se acerca mucho a la forma definitiva, mucho más que la *sonata-canzone* italiana más antigua, con su conocida estructura fragmentaria, resultado de toda suerte de elementos diversos.

En Köthen, si no precisamente en Weimar, Bach, que sonaba bastante bien el violín, como resulta de haber desempeñado en Weimar el cargo primeramente de violinista de capilla y después de violinista *di spalla*, escribió seis *sonatas* para violín y *cembalo*, tres para *viola da gamba* y *cembalo* y tres para flauta y *cembalo*.

Difieren todas estas composiciones de las italianas de su tiempo, ora por el interés polifónico vocal, ora por la sólida elaboración. Se acercan ya a la futura *sonata* de Beethoven, porque aparecen como una fusión del *aria* italiana con el estilo fugado empleado en este género de composiciones.

Al citado período pertenecen algunas *sonatas* para flauta con acompañamiento no obligado de *cembalo*. Sabido es que Bach no tenía grandes simpatías por este

género de música que de hecho no era un género de arte perfecto, porque la participación del *cembalo* acompañante era completamente autónoma.

Vivían aún los grandes perfeccionadores de la *sonata,* Hændel y Bach, cuando nacía en Deuts-Brod (Bohemia) en 1717 el creador del estilo instrumental moderno, Juan Wenzel-Anton Stamitz, muerto probablemente en Mannheim en 1757. Su creación genial influye, desde luego, en la dirección definitiva que prontamente alcanzará la *sonata clásica* de Haydn, Mozart y Beethoven; secundando la dirección trazada por el genio de Stamitz, la hará fecunda el silesiano Juan Schobert (clavecinista de cámara del príncipe de Conti, muerto envenenado en París, 1767, lo mismo que su mujer, un hijo, un criado y tres amigos, por setas venenosas que él mismo había cogido), que adapta a la *sonata* y al piano los procedimientos del estilo instrumental preconizado por Stamitz. (*Vide, Un maître inconnu de Mozart, par T. de Wizewa et G. de St. Foix*, en que los autores prueban, entre otros extremos, que los cuatro primeros conciertos para piano, de Mozart, son reales y verdaderos «estudios» influídos por las *sonatas* de Schobert). Pero volviendo a Stamitz, ha de consignarse que la celebrada capilla de Mannheim debe la fama y reputación de orquesta, la mejor del mundo ya desde los años de 1747, realzando el renombre merecido el afamado compositor de música de cámara Francisco-Xavier Richter (1709-1789), que tomó parte efectiva en la reforma del estilo instrumental iniciado por Stamitz. Esta reforma fué adoptada inmediatamente por los Juan Schobert, los Ernesto Eichner, J. Cristóbal

Bach, Bocherini, Dittsersdorf, Gossec, etc. Tratábase, ante todo, de la adopción de contrastes expresivos más precisos, que pudiesen sucederse rápidamente en el cuadro estrecho de un movimiento o de un mismo tema de la *sonata*. La innovación encontró grandes oposiciones, sobre todo en la crítica musical del Norte de Alemania; pero fué admitida inmediatamente en los grandes centros de la época, París, Londres..., que se disputaban el honor de publicar los originales o las imitaciones falsas de éstos con tal que procediesen de la escuela de Mannheim. Ya es sabido hoy que Haydn y Mozart fueron influídos poderosamente por Stamitz. En cuanto a Schobert, consta también que adoptó el nuevo estilo a la música de cámara (con piano obligado) y al concierto de piano.

Llegado a este punto de estudio, conviene oponerse a la importancia que se ha dado a la intervención de Carlos Felipe Emanuel Bach (1714-1788) en el perfeccionamiento definitivo de la *sonata*. Contribuyó en gran parte, no hay que dudarlo, a los progresos de la técnica de la composición en los dominios de la *sonata;* pero hay que tributar honores al precursor del estilo moderno instrumental, y, por lo tanto, al precursor-creador de la *sonata clásisa*, a Juan Stamitz, a quien sobrevivió más de treinta años Carlos F. E. Bach.

Se han de atribuir justamente a aquél gran parte de los méritos, si no todos, que se han otorgado equivocadamente al hijo segundo de Juan Sebastián (creación de la forma *sonata,* estructura temática, partes de la *sonata,* etcétera). Dedicó éste más atención a los estudios del Derecho que a los fundamentales y sistemáticos de la armonía, contrapunto y fuga. Como espíritu libre que era, no le acomodaban los rigores de la regla. Ha dicho

con mucha gracia mi amigo el culto musicólogo de buen sentido F. Gascue *(Historia de la sonata.—Conferencias Musicales),* que Carlos F. E. Bach «no da un paso atrás ni un paso adelante, en *tesis general,* sino un paso de lado, hacia el Occidente, porque es un enamorado de la cultura francesa... Es hijo legítimo de Juan Sebastián, pero... se viste a la moda francesa».

Se acercan ya los genios de la *sonata clásica.* Todo está preparado para su llegada.

Hasta está preparado el instrumento que la ha de interpretar. Ya no lucharán los nuevos compositores contra las deficiencias del clavicordio y el clave; y no nombremos para nada a los virginales, espinetas y *harpicordios,* destinados desde aquella hora en adelante a los *recordatorios* históricos de los Museos instrumentales: ya no lamentarán los compositores las deficiencias organográficas de los instrumentos de su época, que tanto influyeron en los variados estilos de la primitiva *sonata.* Así trataba la escuela francesa de ocultar esas deficiencias de sonoridad por medio de los adornos, los excesos de adornos y de *manières,* que mal disimulaban la imposibilidad de sostener las notas. Así procedía Scarlatti, valiéndose del incesante movimiento para disimular aquella imposibilidad, huyendo, como quien dice, de los movimientos lentos. Así, también, veíase forzado el pobre Juan Sebastián a buscar el remedio en la ondulación constante de los sonidos, en los dibujos formados por las imitaciones y aun en los *ariosi,* o sea en los tiempos de movimiento lento; no prescindía de su sistema, en cierto modo obligatorio, impuesto por la construcción de los instrumentos que empleaba.

Todo está preparado, he dicho, para la llegada de la *sonata clásica,* hasta el instrumento perfeccionado que ha de interpretarla y los genios de esta gran forma de arte.

Hemos nombrado a Haydn, Mozart y a Beethoven, que desarrollaran la facultad latente de la música instrumental, crearan nuevos tipos, haciéndola más imitativa de los fenómenos íntimos del hombre, y más bella, de la belleza de todas las grandilocuencias musicales, melódicas, armónicas y rítmicas de que es susceptible la música instrumental: es, en suma, el período de la lírica del piano.

Y aquí terminan el *período arcaico* o *primitivo* y el *período intermediario.*

En el próximo volumen comenzará el *período clásico de la sonata,* que llenaran principalmente los genios de aquellos grandes músicos.

FIN DEL TOMO PRIMERO

ÍNDICE

1049305

ML
744
P43
t.1

Pedrell, Felipe
Las formas pianisticas